



جامعة زيان عاشور الجلفة

كلية الآداب واللغات والفنون

قسم اللغة العربية



الرواية الفلسفية و الصورة السينمائية

عند نجيب محفوظ

الشحاذ أنموذجا

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في اللغة العربية وآدابها

تخصص: أدب حديث و معاصر

تحت إشراف الدكتورة :

- ناوي كريما

إعداد الطالبة:

- بن موفق هجيرة

السنة الجامعية:

2017-2016



جامعة زيان عاشور الجلفة

كلية الآداب واللغات والفنون

قسم اللغة العربية



الرواية الفلسفية و الصورة السينمائية

عند نجيب محفوظ

الشحاذ أنموذجا

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في اللغة العربية وآدابها

تخصص: أدب حديث و معاصر

تحت إشراف الدكتورة :

- ناوي كريما

إعداد الطالبة:

- بن موفق هجيرة

لجنة المناقشة :

1. بن شريط نصيرة رئيسا

2. ناوي كريما مشرفا

3. نوري مناقشا

السنة الجامعية: 2016-2017

الإهداء

إلى من أسميها أمي و بكل فخر أناديها و لها الفضل عليا:
داودي فاطيمة الزهرة .

إلى روح أمي الغالية رحمها الله:
بن موفق أمباركة.

إلى مديري وأخي المحترم جنيدي محمد

إلى توأم روحي وصاحب اللمسة المميزة في عملي بن عمارة ناجي
إلى رفيق الدراسة صحارة عامر

إلى أخلص الأحباب وأطيب القلوب ربيعي الهاشمي

إلى أختي و أغلى الناس عندي رفيقة دربي بلعباس أمينة .

إلى كل من ينير وجود حياتي أبي: بلعباس طاهر.

إلى الغالي بن زيان عبد القادر و الغالية بلعباس سعيدة.

إلى من وقف سندا لي و كان له فضل إنجاز عملي.

السيدة مخلوفي زكية و السيدة خريسات أماني.

إلى ابني الغالي قصي و عائلة بريهمات.

إلى من تكمل سعادي بوجودهم في حياتي.

خليدة- نعيمة- طاهر- نصيرة- صافية- فايزة- محمد- نوال- يوسف.

إلى من تابع مع هذا العمل خالد.

إلى من وسعتهم ذاكرتي و لم تذكرهم مذكرتي.

شكر و عرفان

مهما حاولنا جمع الحروف لترجم كلمات نابغة من القلب كلها احترام و اعتراف

بالجميل لن تكون بالقدر الكافي و لا ذات معنى عميق يوفر علينا الحيرة التي

وقعنا فيها.

لكن يكفينا أن نسجل هذه الذكرى بإحساس نابع من قلب محب، إذا كان ثمن

شخص يستحق التقدير و الاحترام و قدم لنا يد المساعدة فهي الدكتورة الفاضلة

"كريما ناوي" التي تميزت المذكرة بأشرفها فجزاها الله عنا كل خير...

لقد كان لوجود البشرية على وجه المعمورة حاجة لوسائل تواصل و تبادل المعارف و الأفكار، و لعل اللغة العربية كانت أحد هذه الوسائل المهمة، و على اختلاف لغات الناس إلا أن الاحساس مشترك و ثمت شيء مهم هو الابداع، هذا الأخير الذي يصب في العديد من المجالات، من بينها الأدب الذي يجرنا للحديث عن الرواية التي صورت لنا الكثير من الحكايات و القضايا المهمة في المجتمع، و أنتجت أفلام رائدة في عالم الرواية، تنافس الكتاب فيها لنيل الصدارة بأعمالهم و بظهور الفن السابع ألا و هو السينما زاد هذا الصراع لأن الكلمة ترجمتها صورة أخرى للقارئ الذي أصبح مشاهدا و حولت السينما أعمالا عدة إلى أفلام تستهوي المشاهد ليتابع أحداثها.

لعل نجيب محفوظ كان من المحظوظين في أفلمة رواياته مثل رواية الشحاذ التي بصدد أن ندرسها و التي تعد من روائع الرواية الفلسفية التي أراد نجيب محفوظ أن يكون من الأوائل في هذا المجال.

من خلال ما تقدم ذكره كان عنوان المذكرة: الرواية الفلسفية و الصورة السينمائية عند نجيب محفوظ-الشحاذ أ نموذجا-.

و هذا ما جعلني أحاول طرح بعض التساؤلات.

هل كل الروايات صالحة لدخول عالم السينما؟

هل غيرت السينما العمل الروائي أم أبقت عنه؟

رواية الشحاذ في مجال الرواية الفلسفية ماذا صورت؟

و هذا ما حاولت أن أجد بعض الاجابات عنه من خلال العمل المتواضع.

و للإجابة عن هذه الأسئلة اتبعت خطة شملت ثلاث فصول.

الأول كان لدراسة الرواية بين النشأة و التطور اندرج تحته الرواية عند الغرب و عند العرب و ما تعلق بالرواية.

و الثاني كان انتقال من السرد الروائي إلى السرد السينمائي، و اندرج تحته مفهوم السينما و بعض تقنياتها و أفلمة الأعمال الروائية.

أما الفصل الثالث فكان تطبيقي تناول فيه نجيب محفوظ و الرواية الفلسفية، تطرق إلى بداية السينما في مصر بالإضافة إلى عنصر نجيب محفوظ و السينما، ثم انتقلت إلى التوجه الفلسفي عند نجيب محفوظ، و الرواية محل الدراسة الشحاذ.

ختمت البحث البسيط بأهم النتائج التي توصلت إليها.

لقد استعنت في دراستي هذه بالمنهج السينمائي الذي يتماشى و طبيعة الموضوع من خلال تتبع مراحل تحليل العمل الفيلمي و خاصة الجوانب المتعلقة بالصورة التي هي أساس يبني عليه الفيلم.

و قد كان الدافع لاختياري هذا الموضوع هو شغفي بكل ما فيه ابداع في الأدب و ما تقدمه السينما من جديد للساحة الفنية و اخراجها للروايات من طيات الصفحات إلى عدسات الكاميرا.

لكون الموضوع حديث الدراسة، بالإضافة إلى أنني أردت عملا مميزا تحت إشراف أكثر تميز و يستفيد منه غيري من الطلبة.

و قد اعتمدت على بعض المراجع من بينها تاريخ السينما في العالم لمؤلفه جورج سادل، و كتاب دراسات في روايات نجيب محفوظ الذهنية لمصطفى تواتي.

و يجدر الذكر إلى أهم الصعوبات التي واجهتني في دراستي:

- ضيق الوقت لإنجاز الموضوع.

- شساعة الموضوع و صعوبته خاصة الدراسة الروائية الفلسفية.

في الأخير أتقدم بالشكر الجزيل للمشرقة الدكتورة كريمة ناوي التي ساعدتني بإرشاداتها في هذا العمل و صبرها على أخطاء وقعت فيها.

كما أتقدم بالاحترام و التقدير لأعضاء لجنة المناقشة لقبولها قراءة ما جاء في بحثي و اعطاء التصويبات التي تزيد من قيمة عملي، و ختاماً أرجو من الله تعالى أن أكون وفقت في وضع لمسة و لو بسيطة في هذا العنوان.

الرواية من أهم الأجناس الأدبية النثرية التي تثير شهية القراء و النقاد على حد سواء لما تحتويه من خصائص فنية و إبداعية تجعل القارئ يقبل عليها سواء كان ذلك بتطور أحداثها أو تصويرها للعادات و الأخلاق أو لغرابة أحداثها فالرواية تمثل النوع الأدبي الأكثر حضورا في قوائم دور النشر في العالم كله، لأسباب عديدة من بينها طبيعتها الفنية و اقترابها من الواقع المعاش، و هذا ما يلمسه القارئ من خلال شخصياتها و أحداثها.

لهذا ارتأيت أن أحاول أن أبحث عن بعض مفاهيمها في المعجم و مراحل التطور التي مرت بها .

1- مفهوم الرواية:

يمكن تعريف الرواية بحسب ما ورد في بعض القواميس بأن هذه اللفظة تدل على التفكير في الأمر، و تدل على نقل الماء و أخذه، كما تدل على نقل الخبر و استظهاره، فقد ورد في لسان العرب عن ابن سيده في معتل الباء روي من الماء بالكسر، و من اللبن يروي ربا...و يقال للناقة الغزيرة هي تروي الصبي لأنه ينام أول الليل، فأراد أن درتها تجعل قبل نومه...و الرواية المزدادة فيها الماء، و يسمى البعير رواية على تسمية الشيء باسم غيره لقربه منه، و الرواية أيضا البعير أو البغل أو الحمار يسقى عليه الماء و الرجل المستقي أيضا رواية...و يقال روي فلان فلانا شعر إذا رواه له متى حفظه للرواية عنه، "قال الجوهري" رويت الحديث و الشعر، رواية فأننا راو في الماء و الشعر، من قوم رواة، و رويته الشعر أي حملته على روايته و أرويته أيضا"¹.

¹ - مفقودة، صالح: أبحاث في الرواية العربية، منشورات المخبر ابحاث في اللغة و الأدب، الجزائر، ط1، 2008، ص 6.

و في موضوع آخر تدل الرواية على الحاصل كالبعير، و غيره من الدواب يقول "الأصمعي" و "ابن السكيت": الرواية هي البعير الذي يسقي عليه الماء و يقال روت عليه، و به سميت الرواية التي عليه و إنما هي المزادة".¹

إذن فالمدلولات المشتركة لمصطلح الرواية تقيّد في مجموعها عملية الانتقال و الجريان و الارتواء المادي الماء، أو الروح، النصوص، و الإخبار، و كلا النوعين كان ذا أهمية في حياة العربي، فلقد كان هدفهم المنشود، من أجله يحلون و يرتحلون، و "كانت رواية الشعر الضرورة اللازمة لكل شاعر، كما كانت الرواية الوسيلة الأولى لحفظ الأشعار و الأخبار و السير".²

أما الجانب الاصطلاحي فقد كانت كلمة رواية مرادفة لكلمة قصة في اللغة الرومانية، فكانت تعتبر رواية كل قصة خيالية أو حقيقية شعرية أو نثرية، و لكن في القرن السابع عشر ميلادي اتخذت كلمة رواية معنى أدبيا خاصا هو " القصة النثرية التي تعالج حادثة خيالية تصور أخلاق المجتمع و عاداته، وتحلل أحاسيس الإنسان و نزواته، و نعثر فيها على عرض و حادثة رئيسية و حوادث ثانوية و عقدة وحل كما هو الشأن في كل عمل قصصي".³

أما الرواية كفن ظهر في العصور الوسطى ليعني اولا قصصا شعبية مثل قصة "ترتيسا و إزوت"، ثم قصصا نثرية مثل رواية "رونار"، التي كتبت في لغة عامية، و لم تكتب اللغة المتخصصة للنصوص المقدسة "اللاتينية" تحت تأثير القصص المجازية و الروايات البطولية، و أغراض الفروسية.

فالرواية إذن حكاية خيالية توجس نثري سردي فني تستمد خيالها من طبيعة تاريخية عميقة، و تستمد فنيته من كونها شكلا يقصد منه التأثير على متلقيه من

¹ - ممدوح، محمود حامد: الرواية و أثرها في النقد الأدبي، دار جليس الزمان للنشر و التوزيع، ط1، 2010، ص 3.

² - مفقودة، صالح، "ابحاث في الرواية العربي، ص 6.

³ - انطونابوس، بطرس، الأدب العربي (تعريفه، انواعه، مذاهبه)، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس لبنان، ط1، 2011، ص 160.

خلال استعماله أساليب جمالية، إنها مؤلف تخيلي نشري له طول معين، "يقدم شخصيات معطاة كشخصيات واقعية يجعلها تعيش في وسط و يعمل على تعريفها ببيكولوجيتها بمصيرها بمغامراتها".¹

في مقابل هذا التعريف الاصطلاحي نجد منظورا آخر يقترح أن لا يكون تحديد الرواية وصفا مرتببا بعناصر خارجية عنها، بل ينطلق من زاوية مادتها التي تشتغل عليها اللغة، و النتيجة أن الرواية تصبح وفق هذا المنظور جنسا أدبيا عالمه الكلمات، و هو ليس عالم الأشياء، و الرواية التي تقدمها لا تعادل تلك التي ترجع إلى العناية المباشرة أو التأمل في الأحداث و الواقع و في العالم الداخلي للكاتب، بل تعود بالأساس إلى اللغة التي تشخصها الرواية و يبدعها الروائي، و هنا لا تكون العلاقة بين الرواية و الواقع مباشرة كما تكون قوانين لغة الرواية غير قوانين اللغة المباشرة، و يتركز هذا المنظور في تعريف "فرانسوا زكيون" للرواية: "اللغة التي تحمل رؤية للعالم و الإنسان و تجيب على قضايا و مشاكل زمن ما... إن الرؤية التي يستهدف الكاتب تقديمها لا يتلقاها من سماع الأصوات الداخلية و لا من التأمل في الأشياء الواقعية بل، انه يمتلك تلك الرؤية إذ يبدع لغة ما...".² و يضيف "إن الرواية في تطوراتها الأكثر حداثة تبحث عن تمثيل واقع خارجي عن المؤلف بل تعمل من أجل الكشف على سلطة الكتابة كاشتغال حول اللغة"³.

لقد اهتم "لوكاتش" بتعريف الرواية بعد تطويره لدراسة "هيجل" و قال بأنها: "الجنس الأدبي النموذجي للمجتمع البرجوازي" و اهتم بعناصر الشكل الداخلي للرواية ملحا على أنها تتميز بطابع اللاتجانس و التجديد و تنوع الخصائص من

¹ - الأحمر، فيصل، و نبيل داودة، الموسوعة الأدبية، دار المعرفة، باب الواد الجزائر، د، ط، ج2، 2009، ص 349.

² - المرجع نفسه، ص 350-349

³ - المرجع نفسه، ص 350-349.

رواية إلى أخرى ليخلص إلى أن التأليف الروائي انصهار متناقض لعناصر غير متجانسة و منفصلة و مدعوة لتكون وحدة عضوية، توضع موضع تساؤل على الدوام، أما عند "باختين" فهي: "جنس يقترن بالحاضر المتحرك متجاوزا الماضي، لأنه استجابة لإحساس جديد بالزمن لدى الانسان"¹ و الرواية عملية إبداعية منفتحة على الآتي، و تتطور على شطايا الأجناس المنغلقة "مونولوجيا" متغذية من مادتها بهدف الكشف عن زمن تشكلها النهائي في هذا الصدد يتجاوز "كريزنسكي" ما طرحه "باختين" من خلال تركيزه على ما سماه بالإجراء النصي و هو كل ما يعلق بالعمليات التي يتوقف عليها إنجاز رواية.

قد اهتم "هيجل" بالرواية بحكم ميزتها السردية و الخطابية، تقدم صورة ما عن الإنسان باعتباره الذات التي تتكلم داخل الرواية، إن هذه الذات حسبه ليست مجردة أو اعتباطية، فباعتبارها تحاول أن تعبر عن فرديتها في الرواية من خلال الرمز و التصوير الواقعي الخيالي فإنها تعبر عن افتقادها لمكان ما داخل المجتمع، و هذا يشير إلى أن الرواية هي السرد القصصي الوحيد الذي يتلاءم مع أكبر عدد ممكن من وظائفنا النفسية و سلوكنا الاجتماعي، فالشعور بالغيرة مثلا و تحولاته نجدها في عدد كبير من الروايات منذ ق17، و حتى أيامنا هذه.²

تعددت تعريفات الرواية حسب الباحثين فيها "فهي نوع أدبي يصور فردا مأزوما غير متصلح مع مجتمعه، و هذا الفرد لن يكون إلا شخصية إنسانية خرجت من أرض الواقع و استمدت منها معظم مكوناتها المادية و المعنوية"³ و هي ترتبط بالفرار من الواقع و تصوير البطولة الخيالية و فيها تكون الأهمية للوقائع، و هي قصة مكتملة العناصر الفنية و وقائعها مستمدة من الخيال، و هي

¹ - الأحمر، فيصل، و داودة نبيل، الموسوعة الأدبية، ص 353.

² - المرجع نفسه، ص 356.

³ - وادي، طه: الرواية السياسية، مكتبة لبنان، ناشرون الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، بيروت لبنان، ط1، 2003، ص 73.

أقرب شبيها بالملاحم، و من الكتاب من يطلق "الرواية مرادفة لكلمة القصة للدلالة على كل ما احتوى عنصر الخيال و الأحداث و الشخصيات".¹

فالرواية هي سرد للأحداث و الشخصيات و علاقات معينة تحكمها مجموعة من الروابط السردية، و بالتالي لا يمكن الدخول إلى عالم الرواية إلا انطلاقاً من الرموز التي يشكلها السرد، و يشترط في هذه الرموز أن تكون "خاضعة لنظام يكشف عن إيديولوجية النص و كيفية تواصله مع الواقع".²

فالرواية فن مهما اختلفت زوايا النظر إلى الواقع، و مهما كان دور الخيال "هي بالأساس تصوير للعالم كما هو موجود، فهي عموماً لا سيما الواقعية منها قائمة على مبدأ الواقع و المغامرة، و التناقض بين رغبة الفرد و هذا الواقع، إذ أنها سرد فني له و ذلك بخيره و شره و جماله و قبحه".³

هكذا تبدو الرواية تاريخاً موازياً للبشر بشخصيات و أحداث تقع خارج الواقع، و لكنها تبدو داخلية فيه معبرة عنه بصورة أكثر عمقا و سيرا لحياة مواطنيه الحقيقيين الذين عاشوا و اندثروا، "فالروائي ذو العين الثاقبة العين الثالثة قارئ تاريخ حقبته، يستطيع أن يعيد خلق الأحداث و الشخصيات و يعيد تركيب الأمكنة و رصف الأزمنة، بحيث يصبح بإمكان قرائه أن يستعيدوا معه اللحظات الغابرة و الوجوه الغائبة التي لم يسجل ملامحها أحد غير الروائيين الذين تحيا شخصياتهم مثلها مثل الشخصيات الواقعية التي حفرت مكاناً في كتب التاريخ".⁴

في الأخير يمكن أن ندرج تعريف مبسط للرواية بحيث تعد الأخيرة " تجربة أدبية يعبر عنها بأسلوب النثر سرداً، و حواراً، من خلال تصوير حياة مجموعة

¹ - خفاجي، محمد عبد المنعم: دراسات في الأدب العربي الحديث و مدارسه، مكتبة الأزهر القاهرة، ج2، د، ط، ص 433.

² - وادي، طه، الرواية السياسية، ص122.

³ - سعدي، إبراهيم: دراسات و مقالات في الرواية: منشورات السهل 2009، د، ط، ص 89.

⁴ - فخرى، صالح، قبل نجيب محفوظ و بعده، دراسات في الرواية العربية، دار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2010، ص 10.

أفراد أو شخصيات، يتحركون في إطار نسق اجتماعي محدد الزمان و المكان، و لها امتداد كمي معين يحدد كونها رواية"¹، و هذا ما تناوله حميد لحمداني في قوله "الميزة الوحيدة التي تشترك فيها جميع أنواع الروايات في كونها قصصا طويلة"، و يضيف الكاتب نفسه قائلاً: قد لاحظنا أن ما يعتبره أغلب النقاد في العالم العربي ككل رواية لا يقل في الغالب عدد صفحاته عن ثمانين صفحة من القطع المتوسط"². إذن من خلال كل تلك التعاريف السابقة يتضح أن الرواية جنس أدبي فني، يعبر عن الواقع بكل تفاصيله كما يعبر عن خيال الروائي الخلاق، و لعل فن الرواية من أكثر الفنون النثرية القصصية تعاملاً مع هذا الواقع من خلال تفاعل الشخصيات و الأحداث في أطرمختلفة متنوعة يضعها الروائي و لا يقوم فن الرواية إلا معتمدا على العناصر الفنية لأي فن نثري قصصي، و هي التي تشكل في مجملها هذا الجنس الأدبي في معناه العام.

¹- وادي، طه: الرواية السياسية ص56.

²- مفقودة، صالح: أبحاث في الرواية العربية ص 9.

الرواية عند الغرب

إن لظهور الرواية كنمط جديد للكتابة أسبابا و دوافع عدة قد لا تستطيع الاحاطة بها، لاختلاف الحقب الزمنية بالإضافة إلى الواقع الاجتماعي و السياسي و الاقتصادي و من خلال تتبع البدايات الأولى للرواية عند الغرب نجد مجموعة من الأعمال نأخذ منها كأمثلة لا على الحصر أو الانقاص من قيمة الأعمال الأخرى.

- رواية الحمار الذهبي: التي تعتبر مجموعة من القصص تستقل كل واحدة بذاتها، تشبه قصة ألف ليلة و ليلة.

"تحدثت عن شاب لوكيوس رفقة مجموعة من المسافرين يتحدثون عن سر ساحرة أراد الشاب معرفة سرها لكنه يقع في مأزق حيث يتحول إلى حمار يعقل إنسان بعد استعمال دهن غير الذي استعملته الساحرة، و يطلب من الألهة أن تحرره و يأكل من أعشاب الورد و يعود إلى هيأته الأولى".¹

هكذا بدأت أول رواية في التاريخ الغربي خيالية قدمت قدرة مؤلفها على صناعة المتعة عن طريق الخيال، و بقيت رغم تطور الرواية و تقنية السرد الروائي في الصدارة.

- في القرون الوسطى في أوروبا وجد كثير من الكتاب عدة أسباب للكتابة في شكل روائي مثل "أسطورة ملك انجلترا، الملك آرثر و فرسان المائدة المستديرة استطاعوا من خلاله أن يروا كثيرا من الروايات التي تدور في أغلبها حول قصص الفروسية و المغامرة".²

¹ - طيب، مسعدي، أفلمة روايات نجيب محفوظ-اللس والكلاب- دراسة تطبيقية، ص 39.

² - المرجع نفسه، ص 37.

خلال القرن السادس عشر ميلادي ظهر في اسبانيا أعمال أقرب إلى الواقعية، أبطالها من اللصوص و القراصنة بدلا من الفرسان، و يرى كثير من النقاد أن رواية "دون كيشوت" لميغيل دي سيرفانتس تعد العمل الذي ساعد في تطوير الفن الروائي، و تدور رواية "دون كيشوت" حول رجل من الطبقة الوسطى يعتقد أحلام مثالية بسبب حبه لقصص الفروسية الخرافية، فيتوهم نفسه فارسا يجوب العالم ليدفع الظلم.¹

نجد أهم الروايات التي تنسب إلى المذهب الواقعي رواية "سوق الغزو" لوليم تكاري في العام 1848م، و "أوليفر تويست" لشارلز ديكنز في العام 1839م، و هي رواية قيل عنها أنها سيرة ذاتية للكاتب نفسه، "تحكي قصة طفل يعيش حياة بائسة رفقة صديقه هاك المتشرد".²

و أثر الروائيون الفرنسيون في تطور الرواية تأثيرا كبيرا، يتقدم هؤلاء فيكتور هيغو الذي تعد رواياته "البؤساء" و "أحدب نوتردام" أكثر الروايات الواقعية تجسيدا لمعاناة الطبقات الكادحة في المجتمع، كما كتب غوستاف فلوبيير رواية "مدام بوفاري" في العام 1856م، بتفاصيل واقعية تعطي صورة مرئية تخيلية عن الأجواء الداخلية النفسية لشخصياته، كما ساهم إميل زولا في إرساء دعائم المدرسة الطبيعية، و من أهم رواياته "غريمينال" في العام 1885م.³

تتشكل بعد ذلك "الرواية الجديدة" التي ظهرت في أوائل الخمسينات، و هي حركة أدبية اتجه أصحابها إلى تجديد بنية الشكل الروائي و التخلي عن المفهوم التقليدي للغة و الشخصية و الحدث مع السعي إلى إيجاد أشكال جديدة.

- طبيب، مسعدي، إشراف : د/جازية فرقاني، د/ فتحة زاوي، أفلمة روايات نجيب محفوظ- اللص والكلاب - دراسة تطبيقية كلية الآداب¹ والفنون جامعة أحمد بن بلة بهران، 2013-2014، ص 35.

² - المرجع نفسه، ص 37.

³ - المرجع نفسه، ص 39.

اهتمت أعمال كتاب الرواية الجديدة بقضايا جمالية و برصد الإحساسات التي تتكون لدى الفرد في نفسه عن علاقته بالعالم، و يمكن القول بأن الرواية الجديدة كانت وليدة تأمل نقدي حول الأشكال الروائية التقليدية تبلورت أبعاده في تفجير مواصفاتها و تجاوز خطاباتها التي تجسد التعبير الحقيقي لواقع داخلي أو خارجي.

لتكون "الرواية الجديدة" طرفا في تيار التمرد الذي ساد المجتمع الأوروبي بعد الحرب العالمية الثانية، "تمرد ناتج عن فقدان الفرد لقيمه الأساسية و لوعيه الشخصي، حيث تحول إلى شيء أو أداة موجهة نحو الاستهلاك".¹

أجل ذلك كان لزاما رصد الواقع الاجتماعي الجديد من خلال ابتكار أشكال جديدة و صيغ فنية مختلفة تعمل على تحطيم النموذج القديم، و تأسيس كتابة جديدة تعبر عن العصر و ما يحمله من قضايا.

لأن الرواية كائن حي، تتطور و تنمو و تتقدم أو تتقهقر، فإنها تشعر دائما بالحاجة إلى دماء جديدة، فقد حدث هذا التطور على يد مجموعة من الكتاب أمثال: "DURAS ، BUTOR ، SARRUTE ، BECKETT ، GRILLET"، و غيرهم، " فقد كانت تجمعهم أهداف واحدة و هي رفض المفاهيم التقليدية للشخصية و الحكاية و الحدث و غيرها من المكونات الجمالية للخطاب الروائي".²

إن هذا الرفض قد دفعهم إلى درء مواصفات الرواية الكلاسيكية و إلى المطالبة بشكلانية أخرى تميز بين الأشكال الأدبية القديمة المستهلكة -أشكال الرواية الكلاسيكية- و الأشكال الجديدة التي يجب على الروائي الجديد أن يبتدعها،

¹ - طيب ،سعدي ، أفلمة روايات نجيب محفوظ-اللص والكلاب- دراسة تطبيقية ، ص 39.

² - المرجع نفسه ، ص 39.

ون ثم فإن شكلائية الرواية التقليدية تبدو عقيمة، أما الثانية ، فإنها تتميز بالخصوبة،" كما إنه لا يمكن إثراء الأشكال التقليدية بمضمون جديد، لأن الحكايات الممكنة ذات عدد محدود سبق لها أن عولجت مرات عديدة.¹

ف نجد أن الرواية الجديدة في سعيها إلى رفض الأشكال الروائية التقليدية قد اتجهت إلى الإفادة من الإنتاج الفني الذي يطمح إلى إحداث تغييرات نوعية على مستوى الشكل، و قد كان للسينما أثر واضح في كتابات الروائيين الجدد إلى جانب الفنون الأخرى كالموسيقى، و قد تبدى هذا الأمر جليا في أعمال GRILLET و M.DURAS، فالرواية الجديدة في فرنسا انطلقت من الإحساس بالرفض و الوعي بضرورة تغيير و تجديد الشكل الروائي و البحث عن أدوات جديدة للتعبير.

¹ - طيب ،سعدي ، أفلمة روايات نجيب محفوظ-اللس والكلاب- دراسة تطبيقية ، ص 39.

- نشأة الرواية العربية:

إن الرواية كجنس أدبي مستقل أحدث الأجناس الأدبية حتى وإن كانت بعض بواردها و أعراضها تعود إلى عصور تاريخية قديمة، مع أشكال الحكى الكلاسيكية، و من المعلوم أن " الرواية ظهرت في العصور الوسطى، و انتشرت و ترسخت في عصر النهضة، و ازدهرت بعد ظهور الطبقة الوسطى، إن هذه الحقيقة تكاد أن تكون مقرة من قبل جميع النقاد و علماء الأدب بشكل عام، و المختص بتاريخ نوع الرواية بالذات، فقد اقتصر في بداية الأمر على صيغة مباشرة لسرد أخبار يشترط فيها أن تكون حقيقة و حديثة الوقوع، و في نفس الوقت عن شخصيات مهمة و مثيرة للاهتمام، أي أنها جمعت في ذلك الوقت بين المسلمات البطولية التي تقترب من الأسطورة، و بين الصحافة الحديثة بما تحويه من أخبار و قعت بالفعل".¹

إذا انتقلنا إلى الحديث عن نشأة الرواية العربية سندرك أن لها هي الأخرى جذورا ممتدة في التراث العربي القديم، فقد عرف العرب أنواعا مختلفة من القصص و إن لم يدخلوا بعضها في إطار الأدب- مثل قصص الحرب كما نجد بعض القصص في كتب "أيام العرب" و الفتوح الإسلامية، و السير التاريخية، و الأدبية، و الدينية، و نوادر البخلاء و الحمقى، و قصص الأبطال، و أخبار الملوك، و قصص الأنبياء و الصالحين، و قصص الأخبار و الأسمار و العجائب، و قصص العشاق، و قصص الحيوان، و كتب الرحلة و قصص العالم الآخر مثل: رسالة الغفران للمعري، و التوابع و الزوابع لابن شهيد، و المقامات و القصص الفلسفي الرمزي مثل: حي ابن يقضان، و الأساطير و الحكايات الخرافية، و قصص الأمثال و الحكايات الشعبية القصيرة و الطويلة مثل: ألف ليلة و ليلة و السير الشعبية و

¹- الأحمر، فيصل، و داودة نبيل، الموسوعة الأدبية، ص 351.

غيرها فنقطة البدء في تحول مسيرة القص و ظهور الرواية العربية تبدأ سنة 1914 التي ظهرت فيها رواية "زينب" و مع أن مسيرة الرواية قد تأثرت إلى حد كبير بالشكل الأدبي، لكن ذلك لا ينفي من التأثير بالجنور القصصية العربية القديمة.¹

من خلال دراستنا لنشأة الرواية في العالم العربي، استنتجنا أن نشأة الرواية في المشرق تختلف عن نشأتها في المغرب، و لتوضيح ذلك يمكن أن ندرجها كالتالي:

2-1-نشأة الرواية العربية في المشرق:

إذا كان بعض الدارسين يربط الرواية بعناصر القصص الأخرى، فيعدها شكلا من أشكال القصة و الحكاية، فإن ذلك يستنتج القول بأن "الرواية لها جذور و أصول في الأدب العربي الذي عرف هذا الفن ممثلا في بعض ما جاء مبعوثا في كتب الجاحظ، و ابن المقفع، و مقاومات بديع الزمان الهمذاني و الحريري"²، و لكن بعض الدارسين على خلاف زملائهم يرون أن الرواية فن مستورد، و من هؤلاء "إسماعيل أدهم" الذي يفسر الأدب القصصي في القرن العشرين منقطعاً عن الأدب العربي في بنيته التاريخية، و يراه شيئا جديدا أوجده الإتصال بالغرب، كما يرى "بطرس خلاق" الرأي نفسه فيقول: "لا يختلف اثنان في أن الرواية العربية نشأت في العصر الحديث فنا مقتبسا من الغرب أو متأثرا به تأثيرا شديدا"،

رواية "زينب" لمحمد حسين هيكل" التي أسماها صاحبها "مناظر و أخلاق ريفية" بقلم فلاح مصري و قد عدت هذه الرواية فتحا في الأدب المصري، بل عدت أول رواية واقعية في الأدب العربي الحديث، و هنا يبدي "بطرس خلاق" و اعتراضه على إعتبار هذه الرواية فتحا في الأدب العربي، و يشير إلى الموقف

¹ - وادي، طه، الرواية السياسية، ص 78.

² - مفقودة، صالح، أبحاث في الرواية العربية، ص 10.

المتناقض لصاحبها، فهو لم يجرؤ في البداية حتى على تسميتها رواية، ثم يعدها في مواضيع أخرى فتحا جديدا في الأدب المصري، و يرى بطرس خلاق أن هذه الرواية تتميز بميزتين هما:

1. الفردية: فهي تتغذى بالفرد و عواطفه ممثلا في شخوص الرواية

2. الوطنية أو المصرية: فقد اتخذت الرواية من الريف المصري مسرحا لأحداث هذه القصة التي أهداها إلى مصر قائلا: "إليك يا مصر أهدي هذه الرواية و لمصر نفسي ووجودي"¹.

كذلك يرى بطرس خلاق أن: "الأجنحة المتكسرة" لجبران خليل جبران " تتحقق فيها هاتان الميزتان، و قد نشرت قبل زينب بأكثر من سنتين، و مع ذلك لم تعد الرواية الأولى.

يشأن الريادة في مجال الرواية تشير "ايمان القاضي" إلى المحاولة الرائدة التي قام بها "سليمان البستاني" الذي نشر محاولته الروائية على صفحات مجلة الجنان البيروتية و أسماها "الهام في جنان الشام" عام 1870 و بهذا نرى أن الباحثين المصريين على الخصوص يجعلون من مصر سباقا في ميلاد الرواية، أما بقية الأقطار فإنها عرفت نشأة الرواية بعد ذلك و لمعرفتها في زمن واحد، ذلك أن لكل بلد ظروفه الاقتصادية و التاريخية و السياسية.²

بهذا يتضح ما للرواية الشرقية و المصرية تحديدا من دور في مسار تطور و اكتمال هذا الفن، كما تظهر روعة إبداع الروائيين المشاركة من خلال تصويرهم للواقع بدقة و احتراف.

¹ - مفقودة، صالح : أبحاث في الرواية العربية: ص 11.

² - المرجع نفسه: ص 12.

2-2- نشأة الرواية العربية في المغرب العربي:

إن الرواية الفنية في أقطار المغرب العربي حديثة الظهور بالرغم من وجود تراث سردي لدى هذه الشعوب، تشترك في بعضه مع دول المشرق العربي، و تتميز في بعض آخر بفعل تميزها التاريخي نظرا لما شهدته من تعاقب الحضارات، و إن كانت نشأة الرواية متأخرة نسبيا في أقطار المغرب العربي فإن تطورها كان سريعا إذ أن فترة السبعينيات من القرن العشرين كانت فترة تشكل التجربة الروائية المغاربية التي تحطمت معها مقولة المشرق "بضاعتنا ردت إلينا بل صرنا أمام تطور فعلي في مجال السرديات إبداعا و نقدا من جهة و إبداعا و تلقيا من جهة أخرى".¹

لذلك نخلص من الحديث عن قضية نشأة الرواية العربية إلى فكرة مركزية مزدوجة، و هي أن الروايات العربية الأولى ظهرت مرتبطة بالوسائط الجماهيرية "الصحافة" و أن كل الاقطار العربية، التي تأخر فيها ظهور الرواية لتأخر بروز الوسائط الجماهيرية، و ما أدت إليه من تحولات كان النموذج الذي هو "التجربة الروائية المصرية" التي نجحت في مواكبة سيرورة متطورة، "لذلك ظلت تدور في فلكها محاكيه تارة و معارضة طورا، و عاملة على التجاوز و التميز تارة أخرى".²

على الرغم من اختلاف نشأة الرواية في المشرق و المغرب إلا أن الرواية واكبت جميع التطورات الحاصلة فيهما ، و تأثرت الرواية أكثر بسرعة الزمن و تغير الظروف فكل جيل من الروائيين لم يكن يقتنع بالتقاليد التي وضعها الجيل الذي سبقه .

¹ - مفقودة ،صالح ، أبحاث في الرواية العربية ص 13 .

² - سعيد ،يقطين: قضايا الرواية العربية الجديدة الوجود و الحدود، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف-دار الامان الرباط، ط1، 2010، ص 71 .

- الدعائم الفنية للرواية :

تتداخل الأساليب التعبيرية الفنية في الرواية فمنها : " السرد والحوار والوصف لتشكل في النهاية الحبكة الفنية و التي تشكل البناء القصصي".¹

الرواية على غرار الفنون النثرية الأخرى تقوم على دعائم فنية تساعدها في توضيح مقاصدها للقارئ البسيط، وفي هذا الصدد سنتناول بالدراسة كل عنصر من هذه الدعائم الفنية للرواية:

-السرد :

هو " العملية الروائية التي يقوم بها الراوي، والصيغ والتراكيب الواردة في بناء النص وفقا لطبيعة جنسه، و وفق طبيعة الزمن الذي تقع فيه الأحداث"²، " فيتم السرد بنقل الحادثة من ذهن الكاتب إلى الورقة عن طريق اللغة و ربما أتى السرد عن طريق الحوار أو على لسان إحدى الشخصيات، وهذا ما سمي بالأسلوب غير المباشر، وقد يقوم الكاتب مباشرة بإخبار ما يجري"³، فالسرد هنا هو فعل الحكيم المنتج للمحكي أو إذا شئنا التعميم: "مجموع الواضع الخيالي الذي يندرج فيه، والذي ينتجه السارد والمسرود له ونقصد بالمحكي النص السردى الذي لا يتكون فقط من الخطاب السردى الذي ينتجه السارد، بل أيضا من الكلام الذي يلفظه الممثلون ويستشهد به السارد".⁴

أصل السرد في اللغة العربية هو "التتابع الماضي على سير واحد، وسرد الحديث والقراءة من هذا المنطق الاشتقاقي، ثم أصبح السرد يطلق في الأعمال القصصية على كل ما خالف الحوار، ثم لم يلبث أن تطور مفهوم السرد على أيامنا هذه في الغرب الى معنى اصطلاحى أهم و أشمل، بحيث أصبح يطلق على النص

¹ جورج، لوكاتش: نظرية الرواية، ترجمة الحسين سبحان، منشورات النل، مطبعة الجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 1988، ص 102.

² الأحمر، فيصل، ودادة نبيل: الموسوعة الأدبية، ص 281.

³ انطوانيس، بطرس: الأدب تعريفه أنواعه مذاهيه، ص 155.

⁴ شرشال، عبد القادر: تحليل الخطاب السردى و قضايا النص، منشورات دار القدس العربى، وهران الجزائر، ط1، 2009، ص 121.

الحكائي أو الروائي أو القصصي برمته فكأنه الطريقة التي يختارها الراوي أو القاص أو حتى المبدع الشعبي ليقدم بها الحدث إلى المتلقي، فكأن السرد إذن نسيج لكلام و لكن في صورة حكي".¹

من خلال هذا نستنتج أن السرد إذن هو إحدى أدوات الكاتب الروائي و القصاص الفنان في تقديم رؤيته للحياة التي ثار عليها محاولا استبدالها بعالمه الفني، و السرد من ناحية أخرى قد يطلق على كل هذه الأنواع النثرية التي تتخذ هيكل الرواية قالباً في بنائها و إذا كنا قد توقفنا عند السرد فحاولنا تقييم دوره في التعبير فإننا سنقف هنا أيضاً عند عنصر الوصف.

-الوصف:

يراه أحد النقاد بأنه الأساس الذي تبنى عليه الرواية من حيث خدمة أحداثها² و يقوم الوصف في الفعل السردي مقام العمود الفقري الذي يعطي لهيكل النص اعتداله و استقامته، و " ليس السرد في حقيقته الأولى إلا وصفا لوقائع و أحداث تتخللها أحداث في إطار زمني و مكاني".³

يؤكد هذا المعنى رأي آخر يبين لنا الوظيفة التي يقوم بها الوصف في الرواية، فهو يستخدم ليقوم بدوره في تحديد إطار و تصوير الشكل الفيزيقي للأبطال و الشخصيات الرئيسية، و خلق عالم يؤكد بفضل تشابهه مع عالم الواقع أنه لا يفعل سوى تصوير هذا الواقع و نقله و إيضاح بعض الأفكار التي يرى الكاتب أن لها أهمية، و بالإضافة على ما يؤديه الوصف في سبيل تحديد إطار للحدث فإنه بوصفه واحداً من الأدوات الأساسية التي يستخدمها الكاتب الروائي ضمن ما يستخدم من أدوات أخرى، يوظف من أجل رصد الحياة التي تصفها الرواية من

¹ - بن سالم، عيد القادر: السرد و امتداد الحكاية قراءة في نصوص جزائرية و عربية معاصرة، اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ص 56.

² - تاورته، محمد العيد : مجلة العلوم الانسانية، تقنيات اللغة في مجال الرواية الادبية، عدد21، جوان 2014، قسنطينة ، الجزائر، ص 56.

³ - مونسى، حبيب : شعرية المشهد في الابداع الادبي، دار العرب للنشر و التوزيع، د، ط2003، ص 212.

أماكن و أشياء و أحياء، و المناظر الطبيعية المختلفة، و مظاهر الشخصيات الفردية و بيئتها الاجتماعية، سواء أكانت هذه البنية في المدينة أم في لريف و ذلك وفقا لتعاقب الفصول و الشهور و ما يتسم به كل زمن من ملامح و صفات، و لعل أهم ملامح فني يتجلى في الرواية من خلال استخدامها للوصف هو بطء الحركة بل سكونها على عكس استخدامها للسرد أو الحوار، حيث يتم عرض الأحداث و تواليها، و حركة الشخصيات و تفاعلها مع الأحداث أو تفاعلها فيما بينها، و هكذا فإنه إذا كان السرد يصاحب حركة الأحداث و الشخصيات و حركة الزمن ذاته، فإن الوصف يتعلق بعرض الأمكنة و المظاهر الخارجية بأنه أسلوب إنشائي يتناول ذكر الأشياء في مظاهرها، الحسي و يقدمها للعين أي النظر بمثل الأشكال و الألوان و الظلال.

عليه فإن الوصف له من الإمكانيات ما يستطيع بواسطتها تجسيد المرئيات و غير المرئيات بلا حدود، فنحن نستطيع من خلال الوصف أو الرسم باللغة أن تجسد الهياكل و الأشكال و الألوان، و الأحجام، و نستطيع كذلك أن نحدد نوع الأصوات و الروائح و المذاقات و المستويات، و حتى العواطف و النوايا و الميولات البشرية، و من هنا نستطيع أن نفكر في التصوير اللغوي، أنه إيجاد لا نهائي يتجاوز الصور المرئية لا على أنه تشكيل للأشكال و الألوان فحسب، و لكن على أنه تشكيل " يجمع مظاهر المحسوسات من أصوات و روائح و ألوان و أشكال و ظلال و ملموسات... الخ"¹، و هذا ما يدعى بالغاية التي يهدف إليها الروائيون و المتمثلة: "في التمهيد لأحداث يخلق البيئة الزمانية و البيئة المكانية و منها تحديد و توضيح معالم شخصيات الرواية كما أنهم يعمدون إليه ليكون لرواياتهم مدى أطول".²

¹ - تاورته، محمد العيد : تقنيات اللغة في مجال الرواية ، الأدبية مجلة العلوم الانسانية، ص 57.

² - لوكتاش جورج: نظرية الرواية، ص 100.

-الحوار:

من أهم ما قيل في وصف الحوار الفني أنه هو "الذي يوحى بالحقيقة الكامنة وراء المظاهر و في خفايا شخصيات المتحيرة"¹، هذا يعني أن الحوار يكون "بين شخصيات الرواية و يعتمد إليه الروائي ليكشف عن شخصياته و أبعاده النفسية، كما أنها تعينه على بناء الحكمة القصصية."²

إن الحوار كلام شخصيات في الروايات و المسرحيات المبنية بناءً فنياً بحيث تنتقي له أحسن الأساليب المعبرة عن الشعور و العاطفة و عن الأفكار الذكية، فالحوار إذن أكثر إفصاحاً و إيجازاً و اختصاراً من المحادثة التي تتسع إلى الأحاديث التي قد لا يكون لها صلة بموضوع المحادثة.

من أهم خصائص الحوار الروائي و الحوار بشكل عام الكشف عن أعماق الشخصيات سواء كانت هذه الشخصيات روائية أو مسرحية، فمن خلال تحاورها ثنائياً -شخصيتان تتحاوران، أو فردياً من خلال حوار داخلي- تتضح ملامح كل شخصية، و يتعرف المتلقي على طبيعة الشخصيات في الأعمال الفنية، و في هذا المعنى بالذات أشار النقاد إلى أهم الوظائف التي يؤديها الحوار في النصوص الأدبية بشكل عام و هي:

-خلق جو عام للنص.

-إعطاء المعلومات.

-تطوير النص من خلال الحوادث حتى الإفضاء بها إلى العقدة.

-الكشف عن النفسيات الشخصيات متحاوراً في النصوص الأدبية.

¹-تاورته، محمد العيد: تقنيات اللغة في مجال الرواية، الأدبية مجلة العلوم الانسانية، ص 58.

²- لوكانش جورج: نظرية الرواية، ص 100.

يبقى أن نشير إلى أنه هناك نوعان من الحوار هما:

أولاً: الحوار الخارجي: الذي يدور بين الشخصيات في النصوص الأدبية سواء كانت رواية أو مسرحية أو قصة قصيرة.

و الثاني: الحوار الداخلي أو النفسي: وفي هذا النوع من الحوار تكلم الشخصية نفسها بحديث خاص جداً، قد لا تقدر أو لا تود البوح به، و كان كتاب الرواية يستخدمون هذا الحوار النفسي بقدر محدد، و لكن هناك الآن رواية تيار الوعي الذي يهتم فيه المؤلف بتصوير الحياة النفسية للشخصيات بطريقة تلقائية.

بهذه العناصر و غيرها يبني الكاتب "عملاً روائياً يطمح في أن يكون متكاملًا و ناضجًا فنياً يوهمنا بأن يشابه حركة الحياة من حولنا بل أنه يطمح في أن يعيد تركيب الحياة أو حركة الحياة لتكون أكثر اماناً و عدلاً و انسجاماً و جمالاً من حياتنا التي أثارتها فأراد أن يعيد بناءها فنياً.¹

خلاصة قولنا هنا أن الرواية التي تبنى على عناصر الموضوع و الأحداث و الشخصيات و الزمان و المكان، تظل خيالاً إذ لم يتجسد من خلال أداة نسخ لغوي مناسب لكل عنصر من عناصر الرواية من حيث المرونة و الواقعية و من حيث التقنيات السرد و الوصف و الحوار معاً.

¹- تاورته، محمد العيد: تقنيات اللغة في مجال الرواية الأدبية، مجلة العلوم الانسانية، ص 59-60.

-إتجاهات الرواية:

الرواية بحكم حداثتها النسبية في تاريخ الآداب العالمية، لم تعرف في الغالب سوى مذهبين من مذاهب التعبير الأدبي هما: "الرومانسي و الواقعي"¹.

-الإتجاه الرومانسي:

من المعروف أن الرواية العربية منذ ثبت معالمها الفنية "محمد حسن هيكل" بروايته الرائدة "زينب" مناظر و أخلاق ريفية 1914، قد نشأت نشأة رومانسية، و ظلت تنمو و تترعرع في أحضان الرومانسية حوالي ثلاث عقود إلى نهاية الحرب العالمية الثانية 1944 تقريبا، و إذا كانت الرومانسية مدرسة التعبير عن الذات تعنى بمفهوم القلب و قضايا الحب في المقام الأول-" فإنه من المستبعد أن تعنى على نحوها بقضايا السياسة أو غيرها من المشكلات الحقيقية للبشر"².

هكذا سيطرت الرؤية الرومانسية على الرواية العربية في مرحلة ما بين الحربين "1914-1944" و كانت الرواية الرومانسية في هذه المرحلة تسير في خطين متوازيين:

الأول: الرواية الاجتماعية: التي تستلهم أحداثها من المجتمع الذي يعيش فيه الكاتب، كما نجد في روايات "هيكل" و "إبراهيم المازني" و "توفيق الحكيم" و "محمود تيمور"، و "طه حسين"، و "عباس العقاد".

الثاني: الرواية التاريخية: التي تستوحي موضوعها من التاريخ كما نجد في أعمال "جرجي زيدان" "فريد أو حديد" و "عليباكثير"، "سعيد العريان" و "عليالحازم" و "نجيب محفوظ" و "عبد الحميد جودة السحار" و غيرهم، لكن

¹- وادي، طه: الرواية السياسية، ص 56.

²- المرجع نفسه: ص38.

الرواية العربية سرعان ما تحولت عن "الرومانسية إلى الواقعية بسبب ظروف الواقع العربي نفسه".¹

-الاتجاه الواقعي:

إن الظروف الاجتماعية و الفكرية و الفنية في الواقع هي التي تساعد على نشأة مذهب أدبي بعينه، و هي التي تحافظ أيضا على استمراره لأنه يلبي حاجات حقيقية مادية و روحية على أرض الواقع بعد الحرب العالمية الثانية، استوعبت عدة فنون منها الرواية، و من المعروف أن مبدأ الالتزام مرتبط بالأدب الواقعي ارتباطا وثيقا و يصعب تحديد تجليات التيارات الواقعية في الرواية العربية في إطار ما يسمى ب: واقعية نقدية، واقعية اشتراكية، واقعية تحليلية، واقعية فلسفية، واقعية رمزية، واقعية بدائية، أو سحرية، واقعية جديدة، و هذه التصنيفات المختلفة "اجتهادات مدرسية إلى حد ما، فالأدب المذهبي المسيطر اليوم على معظم أنواع الإبداع هو المذهب الواقعي، تعد الرواية العربية المعاصرة تعد من أكثر الأنواع الأدبية التزاما بطرح مشكلات الواقع العربي".²

فالواقعية تعني رؤية شاملة من الكاتب إلى جميع عناصر تجربته حيث تكون انعكاسا صادقا للواقع الذي تعبر عنه، و الأدب الواقعي أدب ملتزم يتعدى السخط و مناصرة القيم الصاعدة و الفئات المكافحة من أجل الإصلاح و التغيير، إنما يجب أن تؤكده عليه هنا هو "الموقف" الذي يتخذه الفنان، مما يعبر عنه هو أهم ما يميز الاتجاه الواقعي كمذهب أدبي.

¹- وادي، طه، الرواية السياسية، ص 80.

²- المرجع نفسه، ص 109.

-أعلام الرواية العربية و مشاهيرها:

عندما نتأمل خريطة الأدب العربي المعاصر نلاحظ أن كثرة كتاب الرواية توحى بازدهار هذا النوع الأدبي الجديد نسبيا في تاريخ أدبنا الحديث، كما نلاحظ أيضا أن معظم الأقطار العربية، بدأت تقدم إسهامات أدبية ناضجة فيه، و هذا ما يؤكد أن حركة الأدب تسير في تطور مطرد يواكب سعي الإنسان العربي نفسه نحو تحديث الحياة و توحيد الهدف و تقريب الصف و تأصيل الهوية، و تحقيق الحرية، و سوف نقدم أهم الأصوات الروائية في العالم العربي و ذلك في كل بلد كالتالي:

من مصر: إحسان عبد القدوس: الطريق المسدود 1955.

يوسف السباعي: نحن لا نزرع الشوك 1969.

من فلسطين: غسان كنفاني: رجال في الشمس 1963.

سحر خليفة: الصبار 1976.

من الأردن: سميحة خريس: شجرة الفهود 1997.

مؤنس الرزاز: ليلة عسل 2000.

من لبنان: حنان الشيخ: حكاية زهرة 2008.

أمين معلوف: ليون الإفريقي 1986.

من سوريا: غادة السمان: فسيفساء دمشقية 1997.

حنا مينا: الشمس في يوم غائم 1973.

من العراق: عبد الرحمن مجيد الربيعي: الوشم 1972.

حسن مطلق: دابادا 1988.

- من اليمن: ياسر عبد الباقي: تراويل 2013.
- زيد مطيع دماج: الرهينة 1984.
- من الكويت: اسماعيل فهد اسماعيل: الشمس في برج الحوت 1996.
- ليلى العثمان: خذها لا أريدها 2016.
- من السعودية: عبد الرحمن منيف: مدن الملح 1985.
- غازي القصبي: شقة الحرية 1960.
- من الإمارات: ميسون صقر: ريحانة 2003
- من السودان: الطيب صالح: موسم الهجرة إلى الشمال 1976.
- أمير تاج السر: صائد اليرقات 2010.
- من المغرب: خنانة بنونة: النار و الاختيار 1969.
- محمد زفزاف: المرأة و الورود 1972.
- من تونس: عروسي النالوتي: مراتج 1985.
- الحبيب السالمي: نساء البساتين 2010.
- من ليبيا: أحمد ابراهيم الفقيه: سأهبك مدينة أخرى 1991.
- ابراهيم الكوني: التبر 1990.
- من موريتانيا: أحمد ولد عبد القادر: الأسماء المتغيرة 1981.
- موسى ولد ابنو: مدينة الرياح 1996.

الصورة:

يعتبر الفن روح الحياة التي يعيشها الانسان لأنه يكسر قيود الصمت و القهر التي قد يعاني منها الانسان و لعل " الفنون و الآداب من شأنها أن تنتج الشعور بالسمو و الرفعة، أي يتجاوز التجربة اليومية الخاوية و الجوفاء"¹.

تعود العلاقة ما بين الرسم و الكتابة إلى العصور البدائية الأولى "قلم يجد الانسان البدائي وسيلة للتعبير عن أفكاره و مشاعره و توثيق حضارته غير الرسومات المعبر عن لغة الكتابة و التي تطورت عبر الأزمنة و اختلفت مولوداتها من عصر لآخر فلم تعد الكتابة مقصورة على تسجيل خطاب أو نقل أفكار معينة إلى أذن السامع بل أصبحت تحتوي على عناصر جديدة لا يمكن معرفتها إلا عن طريق الرؤية المباشرة للعين"².

البدايات الأولى للسينما:

1- عند الغرب:

إن العروض الأولى للسينما منذ ميلادها كانت تعرض أمام المشاهدين أربعاً و عشرين صورة في الثانية و هذا ما خلق فيهم وهم الحركة لأن الصورة التي ترسم على الشبكية لا تزول فوراً بل تدوم مدة معينة و هذا لا يعود إلى نقص في البصر و هذا ما يسمى بثبات الصورة في الشبكية "الثبات الشبكي" و درست هذه الظاهرة في القرنين 18/17 على يد بيوتن و مع ذلك فقد كتب علينا انتظار "التجارب التي قام بها -بيتر مارك روجيه- و هو انجليزي ذو أصل سوسري لكي نسلك الطريق الموصلة إلى السينما و في سنة 1830م قام فيزيائي بريطاني مشهور تطبيقاً لأبحاثه ببناء "عجلة فاراداي" و هي التي تصنفها كتب الفيزياء المدرسية، في حين أوجد -جون هرشل- عن طريق تخيل تجربة فيزيائية مسلية اللعبة البصرية الأولى التي تستخدم الرسوم المتحركة، إن آلة الصور الدوارة "thaumatropele" التي

¹ - سامي ،يوسف، يوسف، مقال في الرواية، دار كنعان دمشق، 2002، ص 19.

² - السمرائي، ابراهيم، اوهام المعاصرة، دراسة نقدية في مصنفات الشعر العربي المعاصر، وزارة الثقافة، الأردن، ص 65.

اخترعها -فيتون- و الدكتور -باريس- سنة 1825م هي أسطوانة من الورق المقوى تحمل على وجهها و ظهرها رسمين يتكابقان في أبصارنا عندما نحركها بسرعة¹

إن الآلات التي اخترعها في وقت واحد سنة 1832م الفيزيائي البلجيكي الشاب جوزيف بلاتو و الأستاذ النمساوي ستامبفر أعادت الاعتماد على الأجهزة الأساسية في "عجلة فرادي" و هي أسطوانة مسننة تلاحظ في مرآة" و صور جهاز "الصورة الدوارة" إن اختراعات هذين الباحثين متزامنة و لم تكن ذات تأثير متبادل، فإن التقدم المقبل شملته ضمناً تجارب الفيزيائيين الإنكليز، و يبدو أن تجاوز منافسة في النتائج التي حصل عليها من تركيب آلة "الحركة الوهمية" مقرراً مبدئياً إمكانية استعمال الأسطوانة ذات المقوى المسنن أو المثقوب، سواء في إعادة تركيب الحركة انطلاقاً من الصورة الثابتة أو تحليل الحركة بالرؤية إلى مجموعة من الصور الثابتة و هذا معناه طرح منذ 1833 مبادئ السينما ذاتها سواء في إعادة العرض أو التسجيل.

في فينا و باريس و لندن خرجت هذه الآلات الصغيرة من مخابر علماء الفيزياء لتصبح اللعب التي وصفها بدقة الشاعر بودلير 1851م أسفا أن تكون غالبية الثمن مما يجعلها في متناول الميسورين دون سواهم، و قد توصل الإنكليزي هورنر سنة 1834م إلى أن يعطي هذه اللعب شكلاً جديداً في آلتها "الحديقة المتحركة" المؤلفة من شريط من الصور ملصق على مقوى مما بشر قديماً بولادة الفيلم.

إن هذه الآلات وحدها تستطيع أن تلد الصورة الحية العصرية و بخاصة عندما عرضها الجنرال النمساوي فون أوكاتيوس على الشاشة سنة 1853م و ذلك بجمعها مع الفانوس السحري الذي وصفه منذ القرن السابع عشر كير شير اليسوعي على أنه، و لكي تخلق السينما ذاتها كان ينبغي استعمال التصوير

¹ - سادول، جورج، تاريخ السينما في العالم، ت/الدكتور إبراهيم الكيلاني و فايزكم نقش، منشورات عويدات بيروت لبنان، ط1، سنة 1968، ص 17.

الشمسي و قد كان بلاتو قد سبق إليه حوالي سنة 1845م ولكنه لم يكن باستطاعته القيام بتجارب لأن تحرياته المهووسة أفقدته البصر لذا لم تتبع الناس آراءه.

إن السينما تفرض طاقورية¹ وقد عمم التصوير الشمسي هذا المفهوم و لم تكن هذه الفورية تدور في خلد أحد عندما ابتاعت الحكومة الفرنسية سنة 1839م من ماندهداكير و من ورثة نيسفورنييس وثائق اختراع التصوير الشمسي لتقدم للعالم اختراعا من أدهش الاختراعات الحديثة.

قد استلزمت الصورة الشمسية الأولى التي صنعها نيبس حوالي سنة 1823م و كانت وضعة مدتها أربعة عشرة ساعة و كان موضوع الصورة "الداكيرية" الأولى يدور حول "الطبيعة الصامتة" و مناظر طبيعية و كانت مدة الوضعة اللازمة سنة 1839م تتجاوز بمقدار واسع نصف ساعة و لم تكن هذه التفصيلات لتدهش أحدا ذلك أن التصوير الشمسي كان في نظر الجميع شكلا جديدا من الرسم و وسيلة لتثبيت -كيميائيا- صور الغرف المظلمة التي كان يستعملها الفنانون منذ أوائل عصر النهضة.

قد هبطت مدة الوضعة بعد 1840م إلى عشرين دقيقة فأمكن بذلك الحصول على الصورة ذوات الأشخاص المزوقين الثابتين الذين كانوا يعرقون تحت أشعة الشمس مجبرين طوال مدة التصوير على إبقاء عيونهم مغمضة، و قد صارت تكفي الوضعة فيما بعد دقيقة أو دقيقتان¹

"كان علينا انتظار ظهور طريقة اللاصوق أو الغرياء collodion"² الرطب الذي شاع استعماله منذ سنة 1851م لكي يظهر التصوير الشمسي و رواسته "كليشة" الزجاجية التي تمكن من سحب كمية من الصور الإيجابية على الورق و قد

¹ - سادول ،جورج، تاريخ السينما في العالم، ت/الدكتور إبراهيم الكيلاني و فايمك نقش، ص 19.

² - اللاصقون: هوالكوديون اللص أو الزق اسم موضوع لتلك المادة السائلة اللزجة الناتجة من إذابة بارود القطن في الغليتر أو الأيثر و قد اصطلح بعضهم بالغرياء (المعرب).

اختصر زمن الوضعية إلى بضع ثواني، و ظهرت حينئذ للوجود مهنة يدوية جديدة هي مهنة المصور الشمسي التي استخدمت عشرات الألوف من الأيدي العاملة.

جميع هؤلاء الموجدون أو الباحثين قد عرقلت أعمالهم مشاكل مادة اللاصوق الرطب في تطوير المناظر و تثبيت عشرات الصور في الثانية عند إحداث حركة و قد اضطر هؤلاء الباحثون إلى اللجوء لوسيلة الوضعات المتتابعة و طريقة العمل هي أنه إذا أريد مثلا تصوير شخص يرخي ذراعه صور أولا و هو رافع ذراعه و بعد أن تعبأ الآلة يصور الشخص من جديد مرخي الذراع قليلا و هكذا دواليك، إنه لأسلوب غير كامل و لكنه أتاح لدومونت و كوكود و كودي هورون بصورة خاصة التنبؤ بمستقبل السينما و بعض من أنواع تقنياتها كالسينما المسرعة Accélééré و البطيئة و السينما الفلكية...الخ.

كان على الإنكليزي -مايبريدج- أن يصور في سان فرانسيسكو بعد سنة 1872 المناظر الأولى، وكان الملياردير الأمريكي -لولاند ستانفورد- الذي أثرى في التجارة و الخطوط الحديدية قد دخل في رهان يتعلق بأشكال و أوضاع الحصان أثناء العدو و تلك التي وضعها منذ 1868م العالم الفرنسي -ماراي- و قد انفق هذا الأمريكي الغريب الأطوار ثروة طائلة لكي يتسنى لمايبريدج أن يصمم جهازا نصفه كمايلي:

وضع على طول حلبة السباق إحدى و عشرون حجرة سوداء، و في داخل كل واحدة منها رجل يهيئ مقدما عند سماع أول صفارة، صحيفة تصوير من اللاصوق الرطب، لأن الصفائح بهذه الطريقة تفقد حساسيتها بعد عدة دقائق بمجرد جفافها، وهكذا و بعد أن تعبأ آلات التصوير الأربع و عشرين تندفع الخيول في الحلبة مصورة ذاتها بمجرد قطعها الخيوط الموضوعة في طريقها.¹

¹ - كنان، سعد، محبوب، مراد/إشراف: د/ناوي، كاريما، الخطابالروائي من المكتوب إلى المرئي-رواية الحب في زمن الكوليرا-لغابرييل غارسياماركيز، كلية الادب والفنون جامعة زيان عاشوربالجلفة، 2014-2015ص20.

قد استلزم إحكام هذا الجهاز سنين عديدة "1872-1878" و اعترضت صانعيه خيبات عديدة كوجود خيوط متينة لم تقطع أثناء مرور الخيول مام جعل هذه تجرف في طريقها الحجرات و آلات التصوير و الصفائح و المصورين مما أدخل الشك فيهم.

منذ 1878م نشرت في كل مكان الصور الشمسية المأخوذة في كاليفورنيا فأثارت حماسة الباحثين العلميين و سخط الفنانين المحافظين الذي زعموا بأن التصوير الشمسي ذو "رؤية خاطئة".

"كان العالم-ماراي- يتابع منذ 20 سنة أبحاثه الحركية عن الحيوانات لتحديد سرعة الصورة و حجمها و هنا استعمل التصوير الشمسي سنة 1882م في تجاربه مما جعله يحافظ على الصورة لعدة سنين، كما قدم -ماراي- لأكاديمية العلوم في فرنسا المناظر و الصور الأولى المأخوذة في الأفلام المصورة و هنا ظهر التصوير الحديث، و هذا ما جعله يقدم أولى أفلامه إلى الشاشة و كانت أفلامه مثقوبة للحفاظ على ثبات الصورة و كان هذا الأسلوب يعتمد رينود -Reynaud- الذي ولد من أب حفار ميداليات و أم معلمة، و كان عاملا يدويا ماهرا و عصاميا عبقريا، فقد صنع سنة 1877م آلة "الحركة المرئية" التي أكملت جهاز الأحياء الموجهة "zootrope"، الذي صنعه -هورنز- و ذلك باستعمال أسطوانة المرايا، و بعد أن حول رينود آتته البسيطة "الحركة المرئية" أو المسرح المضيء صنع سنة 1888م مسرحه الضوئي مستعملا الأفلام المثقوبة، و قد استطاع بواسطة هذا المسرح و يعرض ابتداءا من سنة 1892م و في مدة حوالي عشرة أعوام في متحف غريفان في باريس حفلات طويلة عرضت فيها أمام الجمهور على الشاشة أفلام ملونة من الصور الحية و كانت البرامج مؤلفة من أشرطة يدوم واحدها من عشرة دقائق إلى خمس عشر دقيقة و "كان رينود- قد استعمل قبل ذلك التقنية الأساسية في صنع الصور الحية الحديثة و التزيين "الديكور" و استعمال الترس المتتابع على ورق شفاف و الحيل السينمائية و الترددات"¹

¹- سادول، جورج، تاريخ السينما في العالم، ت/ الدكتور ابراهيم الكيلانيوفايكزكم نقش، ص 21-22.

في نفس الوقت كان -إديسون- ينقل السينما إلى مرحلتها الحاسمة و الأخيرة و ذلك باختراعه الفيلم الحديث قياس 35مم ذو الثقوب الزوجية الأربعة في الصورة ليطور في التصوير و الإضاءة و كانت تحت حماية بنك مورغان، هذا المخترع المشهور على صنع مصباح القوس صناعيا كان قد نفذ مشروع "التوزيع الأول للكهرباء تحت حماية بنك مورغان، و لما انتهى هذا العمل سنة 1887م أراد إديسون أن يوصل الحاكي phonographe الذي صنعه على هامش أبحاثه عن الهاتف إلى درجة الكمال و ذلك بدمجه مع التصوير الحي و بعد عدة تجارب عميقة عاد إلى أجهزة المصورة الزمنية التي صنعها ماراي و كان التحسين الأساسي الذي أدخله عليها الانجليزي -ديكسون- ، الذي نفذ تجاربه¹. و قد طورت إسهامات إديسون في التصوير إلى التطوير لكنه رفض عرض أعماله أما الجمهور لأنه لا يملك دوافع الاهتمام بالسينما الصامتة، و بما أنه أخفق في بحثه عن السينما الناطقة التي تعرض على الشاشة الأشخاص بقاماتهم الطبيعية، عقد العزم على أن يصنع في السوق التجارية سنة 1894م آلات صندوق "المنظار المتحرك" و هي آلات نظارات و علب كبيرة تحتوي على أفلام طويلة وشبه طويلة مما حرك عشرات المخترعين في جميع أنحاء العالم محاولة لعرض هذه الأفلام على الشاشة، و كان عليهم لنجاح محاولاتهم تزويدها بحركة منقطعة.

قد استعملوا في عرضهم هذه الآلات إما نسخا إيجابيا من أفلام إديسون مقتناه من السوق التجارية أو أفلام ذات قياس إديسوني طبعوها في المصورة الزمنية التي هي تقليد لآلات ماراي.

إن الريح في هذا السباق الاختراعي هو الذي سينجح قبل سواه في إقامة مجموعة حفلات عامة مأجورة، لأن تجارب العرض في المخابر أو حفلات العرض كانت كثيرة جدا

¹ - كنان، سعد ، محبوب،مراد/إشراف:د/ناوي، كاريما،الخطاب الروائي من المكتوب إلى المرئي-رواية الحب في زمن الكوليرا-لغابرييل غارسيا ماركيز، ص22.

في سنة 1895م تعددت حفلات العرض الأولى و كان محقوقها يجهلون في أغلب الأحيان بعضهم بعضا مما أدى فيما بعد إلى مناقشات لا نهاية لها عن اختراع السينما.

جاءت أمريكا التي بيعت فيها أولى صناديق المناظر المتحركة في الطليعة بفضل أكمي لروا و أوجين لوست اللذان قاما بحفلات كثيرة في نيويورك و لاقت نجاحا محدودا ثم بعد مدة ظهرت عروض في ألمانيا لحفلات في برلين في بهو موسيقي كبير في عدة أسابيع بالرغم من قصر الأفلام و تفاهتها.

لم تلق تظاهرة من هذه التظاهرات نجاحا يشبه النجاح الهائل الذي لقيته سينماتوغرافيا لوميير بدءا من 28 سبتمبر 1895م في المقهى الكبير بباريس.

"لقد شرع لويس لوميير الذي كان يدير و أباه و أخاه مصنعا ضخما لأدوات التصوير في ليون، و قد بدأ في تجاربه منذ وصول "صناديق المنظار المتحرك" إلى فرنسا سنة 1894م فأوجد الصورة الزمنية مستعملا في تحريكها الأسطوانة اللامحروية التي اخترعها هورنيول و فيلما خاما مصنوعا في ليون".¹ و هو في حجم أفلام إديسون و بعد بيانات عامة مختلفة، صنع لوميير بدءا من مارس 1895م جهازا أسماه السينماتوغراف و منه اشتقت كلمة السينما و هو جهاز يجمع بين الغرفة السوداء و المنوار و السحابة للصورة الايجابية، فحقق لوميير بذلك آلة تفوقت على مثيلاتها، و ضمن لها كمالها التقني وجدة موضوعات أفلامها انتصارا عالميا. و عمل عشرات المصورين الذين دربهم لويس لوميير على نشر آتته في أنحاء العالم فارضين على غالبية الناس كلمة السينماتوغراف و مشتقاتها للدلالة على هذه الآلة الجديدة، و أراء القيصر و ملك انجلترا و الأسرة الإمبراطورية النمساوية و جميع الرؤوس المتوجة أن يروا هذه الآلة الجديدة فأصبحوا بذلك من أحسن دعائها

¹ - كنان، سعد، محبوب، مراد/إشراف:د/ناوي، كاريما، الخطاب الروائي من المكتوب إلى المرئي-رواية الحب في زمن الكوليرا-لغابرييل غارسيا ماركيز، ص23.

في الولايات المتحدة عرضت المشاهد الأولى لآلة السينما توغراف بعد زمن قصير من عرض آلة اخترعها آرمات و إديسون أسماها "الحياة المرئية" و في أواخر سنة 1896م خرجت السينما نهائيا من حيز المخابر، و غدت الآلات المسجلة تعد بالمئات أمثال آلات : لوميير ، ميليس، باتية، غومونت في فرنسا، و إديسون و البيوغراف في الولايات المتحدة، و كان -ويليام بول- في لندن قد أرسى قواعد الصناعة السينماتوغرافية حتى صار ألوف الناس يزدهمون كل مساء في قاعات السينما المظلمة.

كانت الصور الحية الأولى صوراً عادية، و كان -ستامبفر- من فيينا أستاذاً للهندسة و قد دلته عجلة "فاراداي" التي استوحاها على مقاطع ملونة مشتقة من أسطوانة نيوتن، فأخذ هذا النمساوي يحرك، بواسطة آتته "الرصد الحركي" stroboscope وورودا و مستندات و معادن في طور الحركة في فيينا أن يخلق الحركة في الإنسان، و أن يعطياها شكلاً بارزاً في بعد ثالث و ذلك قبل اختراع "الرصد الحركي" بسنين، و كانت الصورة الأولى التي رسمها -ماديو- بإيحاء من صديقه -بلاتوهي- صورة وصيف الملك من طراز الشعراء الجوالين في القرون الوسطى يدور على عقبيه، أما ستامبفر من جهته فقد نفذ صورة "وثبات يدور".

لما أصبحت هذه الأدوات لعباً كان على رسومهم أن تنفذ حركة بسيطة قابلة للإعادة إلى ما لانهاية أو بشكل لولبي كما يقول اختصاصيو الصورة الحية، و إليك بعضاً من الموضوعات الكلاسيكية: حصان يقفز، كلب ذكي، بهلوان، راقصة على الحبل راقصة باليه، راقصا فليس، لاعب الثابت، ملاكمون، مصارعون، متبارزون شارب الخمر، رجلا الاطفاء و المضخة، مريض هزلي مجسم الوجه يشكو ألماً في أضراسه، حطاب ينشر خشباً، شرطي و لص، حداد و سندان، حلاق دجاجة تلتقط الحب مهرجو السيرك.

قد عاد -رينود- سنة 1877م من أجل آتته "الحركة المرئية" إلى أغلب موضوعات "الحياة الموجهة التقليدية" ثم أكملها قبل أن يبدع غيرها، و استعمل

رينود مثل ستامفروبلاتو السطح الغوري¹ champdeprofondeurLa مبعدا و مقربا مجموعة من الراقصين و المتزحلقيين و التلاميذ، و المهرجين، و استعمل من جهة ثانية السطح المجسم مقلدا بذلك أسلافه القدماء، و أخيرا وجد في تصوير - مويبريدج- و ماراي للمناظر وسيلة لجعل خيوله تعدو بصورة صحيحة.

في فيلم "كأس مترعة" الذي شرع فيه بعد ذلك مستوحيا إحدى موضوعات "الحياة الموجهة" و عنوانه: شارب الخمر، و لكن التمثيل أخذ في التعقيد فנסج حول هذا الموضوع البسيط مهزلة و تخلص التمثيل في فيلم "مسكين أنت يا بيير" من تأثيرات السينما البدائية، فإن بيير و يغازل كولومبين و لكن و لكن أركان يسخر منه و يعتدي عليه بالضرب، و يدوم الفيلم اثني عشرة دقيقة و يتضمن مقاطع غنائية و هو نوع من المسرح المصور أو كما جاء في إعلان متحف غريفان: إيمائية مضيئة.

بعد فيلم "حول مقصورة الاستحمام" أكثر فيلم غنى و تعقيدا، و نشهد في هذا الفيلم الذي دام ربع ساعة فصولا أو لوحات هي مقاطع فيلمية حقيقية.

في أول الشريط وضع أمازيج المصطافين جو الشاطئ المرح يضاف إليه طيران النورس الملح و كان هذا الطيران من أبرز مشاهد الفيلم و لذا كان طرقة غير معهودة من قبل في عالم المسوح، ثم لا تلبث أن تتشكل في الفيلم عقدة بسيطة مثلت بسرعة و بصورة تهكمية ساخرة، فقد جاء إلى الشاطئ رجل و زوجته من باريس فاعترضهما أحد المتأنقين فأخذ ينازل المرأة فانها عليه الزوج بالضرب لأنه كان يتلصص على امرأته و هي تتعري في المقصورة، ثم يأخذ الزوجان في السباحة و يبقى الشاب الأنيق سجيناً في مقصورة البارسية و بعد شجار قصير ينتهي الفيلم بمرور مركب كتب على شراعه عبارة انتهى التمثيل.

¹ - استعمال السطح الغوري، طريقة في إخراج تقوم على تحريك الأشخاص من الأمام إلى الوراء أو العكس و لا يتم ذلك على سطح واحد، السطح هي المساحة المصورة بالصورة.(المؤلف).

قد حوى في "حول مقصورة الاستحمام" جميع الصفات التقليدية للصور الحية الحديثة فقه مدة و موضوع مبتكر، و أشخاص نموذجيون، و مفاجآت مضحكة، و حيل سينمائية *truquages* و قصة مروية ممثلة ببراعة، و موسيقى مطابقة و تزيين "ديكور" جميل و جميع مفاتن الألوان و الإضاءة.

قد وفق رينود، بالإضاءة إلى هذا كله إلى إيجاد أشياء ظل خلفاؤه عاجزين عن تحقيقها فقد جعل من الأشخاص المصورين أناسا حقيقيين لا أشخاصا ممسوخين أو ممثلات مبهمات يصلحن للمثول في ثبت أطروفات الأزياء كاتالوج¹، و كان بنظر إلى أبطاله نظرة تهكم و سخرية دون أن يبالي في تشويهم، فإن الباريسية و الشاب الأنيق شخصان يغلب عليهما الطابع الانساني.

جاء فيلم "حلم إلى جانب الموقدة" مبشرا بظهور طريقة الاستحضار و الأحلام و العودة إلى الماضي على أن الفيلم في رأينا كان بعيدا عن مجازة فيلم "حول مقصورة الاستحمام"، في اتقانه و بعد الحفلات الأولى للمسرح المضيء و الصوت المرئي الذي اخترعه -ديميني- مبسطا بذلك تجارب ماراي المخبرية و مظهرا لأول مرة صورة إنسان يتحرك صائحا "لتعش فرنسا" أو عبارة "أحبك"، و هذا الكشف عن سطح جسم متحرك في جزء من الثانية أشار إديسون بالذات لأهميته.

استعملت طريقة السطح المجسم مجددا في أحد الأفلام الأولى التي صورها ديكسون بواسطة المنظار المتحرك *kinétoscope* و هو "عطاس فريد اوت".

كانت الأشرطة التي استعملها ديكسون هي على وجه الدقة، الأفلام الأولى و لم تتجاوز مدتها ثلاثين ثانية و يمكن لأمثال أشرطة "الحياة الموجهة" أن تعاد بشكل دوراني و يشاهدها المتفرجون خلال عدسة تظهر لهم الصورة بحجم أصغر من بطاقات الصور البريدية.

¹ - كنان، سعد، محبوب، مراد/إشراف: د/ناوي، كاريمان، الخطاب الروائي من المكتوب إلى المرئي -رواية الحب في زمن الكوليرا- لغابرييل غارسيا ماركيز، ص 25.

يقول إديسون: "جاءتني فكرة المنظار المتحرك من آلة صغيرة اسمها "الحياة الموجهة" zootrope وليست التي سوى مثال مصغر عنها عرضها إظهار المرحلة الحالية لأبحاثنا"¹

طبق هذا البرنامج في الأفلام الخمسين الأولى التي عرضت بواسطة المنظار المتحرك و قد عاد ديكسون إلى الموضوعات التقليدية في "الحياة الموجهة" مثل الراقصين و البهلوانيين و الرياضيين و التآرجح على الثابت و الكلاب القافزة و القطط الذكيات و الملاكمين و المصارعين و شاربي الخمرة و أطباء الأسنان و الحلاقين و استعويض عن الصور الاثني عشرة بنصف مليون من الصور الشمسية و في أفلام "الحياة الموجهة" أدوات و لوازم ليس فيها تزيينات "ديكور" و كذلك الحال في الأفلام إديسون التي صنعت كلها تقويما داخل الممثل الأول اسمه بلاك ماريا، و تظهر في الفيلم أشباح بيض تتحرك في خلفية سوداء و هي بصورة عامة مجردة كالدمى عن الطابع الإنساني و يمكن مقارنتها بصور الخيال الصيني السلبية على كثيرا من أسطرة ديكسون تشذ عن هذه القاعدة و تبشر بمستقبل الفيلم فإن موضوع "الحياة الموجهة" قد عولج بأسلوب آخر.

إن استعمال طريقة السطح المجسم يكفي للدلالة على أن النظارة يشاهدون أناسا من لحم و دم و ليس دمي جامدة و عندما صور الأستاذ "ساندو" بطريقة السطح الأمريكي أي إظهار نصف الجسم محركا عضلاته فإن تقاطيع وجهه و جسمه تأخذ أهمية أدت إلى تلاشي الخلفية السوداء فنحن الآن هذه المرة تجاه صورة شمسية حية.

في الفيلم "إنقاذ بواسطة رجل الإطفاء" وضع سلم بصورة معاكسة للخلفية السوداء و الدخان الذي عم المسرح فكان ذلك كافيا لخلق تزيين حي و كذلك الحال عندما يتكاثر الأثاث و التشخيص figuration في الفيلم "الدكتور كولتون" الذي يخدر بالغاز ويقلع الأضراس و يعتبر أول فيلم يعالج موضوعا حاليا actualité أعيد تركيبه و كذلك في معارك الملائكة حيث يخفي جمهور النظارة الخلفية

¹ - سادول ،جورج، تاريخ السينما في العالم، ترجمة الدكتور، إبراهيم الكيلاني و فايزكم نقش، ص 27.

السوداء، و يشكل فيلما " حانوت الحلاق الجديد" و "صالة الحانة الجديدة" مشاهد نموذجية حقيقية تحتمل تزيينا "ديكور" إلى حدما و تعتبر هذه الأفلام من أكبر نجاحات آلة "المنظار المتحرك".

عندما عاد ديكسون من جديد إلى استعمال طرائق التسجيل المخصص لحاكي أديسون جعل ديكسون ممثلي هذه الأفلام من فناني ردهات الموسيقى الذين أفادت شهرتهم في الدعاوة "المنظار المتحرك" و هي الطريقة ذاتها التي بشرت بظهور النجوم السينمائيين و صارت الأشرطة عليها الأدوار هؤلاء الفنانين و بذلك يكون ديكسون أول من أبداع "المسرح السينمائي" و هذا أيضا يبشر عليها بظهور ميليس méliés و قد وقع لديكسون أن جمع عددا من المشخصين على مسرح ممثله.

"كان ادمون كون الذي حل مبكرا محل ديكسون عند أديسون قد أشرف على صنع فيلمين مشهورين "موت ماري ستوارت" حيث يضرب الجراد أمام عدد كبير من المشخصين عنق الملكة و يقدم للجمهور الرأس المقطوع و الثاني "قبلة ماي ارفينوجون.ث رايس" الذي يظهر بواسطة السطح المجسم فصلا تمهيدا من تمثيلية ناجحة"¹.

لم يكن فيلم "القبلة" الفيلم الأول ذا السطح المجسم في السينما بل كان الفيلم الأول الذي لقي نجاحا كبيرا، فإن طابع الغلطة erotisme الساذج الغالب عليه كان بشيرا بالخواتم التقليدية لألوف الأفلام ذوات النهاية السعيدة.

و قد نال فيلم "القبلة" نجاحه التام في دور العزلة التي خلقت آلة "المنظار المتحرك" و صنعت من أجل هذا مشاهد الرقص الشرقي "هز البطن" و مشاهد العري و الرقصات الشائعات في أواخر القرن التاسع عشر التي كانت تجذب الرجال دون النساء.

¹ - كنان، سعد، محبوب، مراد/إشراف:د/ناوي، كاريما، الخطاب الروائي من المكتوب إلى المرئي -رواية الحب في زمن الكوليرا- لغابرييل غارسياماركيز، ص27.

إن الأفلام الأولى أي أفلام "المنظار المتحرك" اتجهت بادئ بدء و بأمانة إلى موضوعات "الحياة الموجهة" و لكنها انتهت إلى خلق المشاهد النموذجية المناسبة و إعادة تمثيل الوقائع الحالية.

إن أفلام الممثل هذه هي التي قام بأدوارها ممثلون استعملت اللوازم ثم التزيينات و صورت ردهات الموسيقى و المسرح، إن فائدتها كانت محدودة يومئذ و نوعيتها التصويرية تافهة.

2- عند العرب:

يجدر بنا القول "العالم المتكلم باللغة العربية " بدلا من العالم العربي و ذلك للإشارة إلى 400 مليون مسلم من ألوان و قوميات و شعوب مختلفة جدا مرتبطين ابتداءً من دكار و حتى جاكارتا بثقافة مشتركة مصدرها القرآن الكريم و لقد وجدت لغة اتصال مرتكزة إلى هذا الكتاب الديني تحتل دورا مماثلا للاتينية في مفهوم القرون الوسطى للمسيحية

"لقد دخلت السينما مبكرة إلى العالم ففي السنوات الأخيرة من القرن التاسع عشر جاب مصورون عديدون مؤسسة لوميير الجزائر و تونس و مصر و فلسطين و سوريا و لبنان و عادوا منها بعشرات اللقطات "أفلام لمدة دقيقة تقريبا" و تعددت مواضيعها و صورها"¹.

أصبحت في النصف الثاني من القرن العشرين وثائق أخاذة و هكذا فإن الجزائر المستعمرة التي تعتبر رسميا ولاية فرنسية تبدو كمدينة عربية قبل كل شيء بحياتها المنتهكة و يؤسها العميق.

¹ - كنان، سعد، محبوب، مراد/إشراف: د/ناوي، كاريما، الخطاب الروائي من المكتوب إلى المرئي -رواية الحب في زمن الكوليرا- لغابرييل غارسياماركيز، ص 28.

كان أحد مصوري لومير فليكس ميزغيش جزائرياً ولد عام 1871 و حصل في احترافه على سوية دولية لامعة كمصور إخباري و وثائقي لكنه لم يكن هو الذي حقق حوالي العام 1897 مجموعة المشاهد الهامة المكرسة لوطنه بل يتضح أنه لم يعد إلى وطنه ، حيث فيلم القصبه في الجزائر و بوجي و وهران و تلمسان و بسكرة و الجنوب الجزائري الذي أتى منه بخطوات و مشاهد فلكلورية و شعبية من حياة سكانها و تقاليدهم.

في تلك الحقبة كانت لقطات الأرض المقدسة المأخوذة في فلسطين تمثل في إثبات جمع ثبت :كتالوج- بيوتات سينمائية عديدة و في مقدمتها إثبات باتيه و غومون و بعد حرب العام 1914 حققت أفلام عديدة في العالم العربي من قبل سينمائيين أوروبيين أو أمريكيين شماليين اجتذبتهم أماكن جمع مشاهد عديدة بتكاليف قليلة

"أحصى باتاي و فيلون في مؤلفهما الخاص بالسينما "مصورة تحت الشمس" الذي نشر عام 1956 و كرس للأفلام المأخوذة في المغرب حوالي خمسين فيلماً طويلاً حققت بين 1919 و 1930 عدداً مماثلاً من الأفلام الناطقة للسنوات العشر التي سبقت الحرب كانت هذه المنتجات على عهد السينما الصامتة فرنسية في معظمها و لكن بعد العام 1924 شوهد وصول سينما أمريكيين و إنجليز و ألمانيين و حتى هولنديين".¹

"وجوه محجبة" لهنري رتسيل، فرنسا 1912

"إن شاء الله" فرانكلوسيه، فرنسا 1922

"سارقي الرهيب" ميركانتون و هيرفيل، فرنسا

¹ - كنان، سعد، محبوب، مراد/إشراف:د/ناوي، كاريما، الخطاب الروائي من المكتوب إلى المرئي -رواية الحب في زمن الكوليرا- لغابرييل غارسياماركيز ،ص29.

"ابنة الصحراء" إيدوين كاري، بريطانيا العظمى 1924

"ياسمين" اندريه هوغون، فرنسا 1926

"تحت سماء الشرق" غراهام هايرولوويغرانفيل، بريطانيا العظمى 1927

"روح البلد" جاك سيفيراك، فرنسا 1927

"في ظلال الحريم" ليون ماتووا. لياييل، فرنسا 1928

"بستان الله" ريكسانغرام، الولايات المتحدة 1928

"مغامرات شرقية" ج. ريغليي، ألمانيا 1928

"جندي الفرقة الأجنبية 6782" لويس رالف، ألمانيا 1929.¹

هذه العناوين تكفي للتعريف بتلك المنتجات التجارية معتمدة على شرق مسف دون إغفال تمجيد الفرقة الأجنبية و الغزوات الاستعمارية و لم ينج محققون فرنسيون ممتازون في ذلك العهد من هذه المصطلحات و أفضل فيلم صامت حقق في المغرب "الأطنطية" لجاك فيدر، و إن أحسن استخدام تشكيلة الرمال الصحراوية كما فعل فيما بعد الألماني بابست في إعادة منح ناطق لرواية بيير بينوا 1932 إلا أنه أخفق -كما أخفق بابست في الإيحاء بصدق وجود امبراطورة صحراء خيالية، أما جان رينوار فقد قبل في فيلم "البلد" 1929 نصا ادويريمازويل استصوبته السلطات المستعمرة التي كانت تزعم تخليد العيد السنوي لغزو الجزائر في هذا الفيلم فحرصت على أن يظهر فيه إنزال حملة الغزاة التي أرسلها شارل العاشر إلى سيدي فروخ ذلك الرجوع إلى الورا المدمج في ميلودراما عصرية على سنة 1920 الذي لا بد مع ذلك من الاحتفاظ منه بمتواليه جميلة عن صيد الغزال و لقد أخذت لقطاته في سيارات ستروين المجنزرة.

¹ - كنان، سعد، محبوب، مراد/إشراف: د/ناوي كاريما، الخطاب الروائي من المكتوب إلى المرئي -رواية الحب في زمن الكوليرا- لغابرييل غارسياماركيز، ص 29.

نظم الصناعي الفرنسي الجبار في سبيل دعايته بعثات تستخدم سيارات تصلح لكل الطرق تحمل على متونها السينمائيين بذلك استطاع جورج هارت و اودويندوبروي المصور و بول كاستيلنو أن يقدموا عام 1923 "محر الصحراء في سيارة" الفيلم الوثائقي الطويل الذي بلغ قدرا كبيرا من النجاح الجماهيري و الدعائي دفع بعثة جديدة إلى أن تعود بفيلم جديد من إفريقيا "القاهرة الغامضة" 1924 حققه ليون بواربييه.

لم تختلف الأفلام المحققة بالإخراج أو الوثائقية في لبنان و سوريا أو في مصر على أفلام المغرب و في مصر كان ان حقق مارسيل فاندال جزئيا "ماء النيل" 1928 الفيلم الفرنسي الناطق الأول الذي كان على قدر كبير من الرداءة.

"إذا كان قد أنتج في العالم العربي بين 1919 و 1930 حوالي مائة من الأفلام الطويلة فإنما أنتجت حصرا من قبل سينمائيين و ممثلين غربيين مستعملين جمال و فتنة مختلف البلدان كشارة خلقية بدلا من إستعملها كخلفية "Groundback"¹.

تسهم حقيقة في الفيلم وكانت أدوار العرب أنفسهم يقوم بها غربيون و على ذلك فقد استند الايرلندي الأمريكي ريكسانغرام في "العربي" 1923 دور تونسي.

"دليل مهذار مغرم بأمركية شابة" إلى الفتى الأول رامون نوفار الذي كان يعتبر حينذاك خليفة رودولف فالانتينو و الذي اكتشفه المحقق في فيلمه المشهور "أربعة فرسان رؤيا القديس يوحنا التجباي" فانترع هذا الممثل الذائع الصيت أكبر نجاح له في "ابن الشيخ" الذي صور في صحراء أريزونا أسرة بكثير من الأفلام الأمريكية من السلسلة نفسها التي كانت تظهر الفرقة الأجنبية.

¹ - كنان، سعد، محبوب، مراد/إشراف: د/ناوي كاريما، الخطاب الروائي من المكتوب إلى المرئي - رواية الحب في زمن الكوليرا - لغابرييل غارسياماركيز، ص 30.

مع ذلك فقد انتجت في السنوات الأخيرة للفن الصامت على التوالي في تونس 1924 و مصر 1927 و في سوريا 1928، أفلام طويلة صامتة سنتحدث عنها فيما بعد أديرت و مثلت من قبل العرب.

أما السينما الناطقة فقد سجلت بداية إنتاج عربي كبير لأفلام ناطقة عربية كانت، كما سنرى، محققة حصرا تقريبا من قبل مصر لكن هذه النهضة لم تمنع تحقيق أفلام طويلة عديدة ناطقة بين 1930 و 1940 في العالم العربي من قبل إنجليز و أمريكيين شماليين و ألمانيين و فرنسيين، و كان معظم هذه الأفلام في المغرب حيث تغلب بعد البيان الاستعماري لعام 1931 الأفلام الممجة للمستعمرين "الرجال الجدد 1936 مارسيل ليربييه"¹ و لرجال الفرقة الأجنبية الذين سجلون انتصارات على ثائرين متدثرين بالبرانس -جمع برنص لباس المغاربة التقليدي- ذوي وجوه غير واضحة و مثل هذا القتال الثانوي في فيلم "اللعبة الكبرى" فيدر 1934 أصبح جوهريا أساسيا في "البانديرا" 1936 حيث مجد جوليان دوغيفيه "التيرتشييو" أي الفرقة الأجنبية الإسبانية في المغرب التي كان يقودها حينذاك الجنرال فرانكو و استمر السينمائيون الغربيون في تحقيق أفلام بعد 1945 في بلدان عربية مختلفة قبل استقلالها أو بعد حصولها على الاستقلال أفلام كانت باستثناء بعض الفردية التي سنتحدث عنها و التي كانت حالات إنتاج مشترك أفلام مغامرات و حرب و جاسوسية معدومة القيمة ندر أن أخذ فيها الممثلون الأوروبيون أو الأمريكيون الشماليون "محلين" كشركاء في التمثيل، و الجدير بالإشارة هنا بأن البدايات الأولى للسينما العربية كانت انتاجاته غربية.

¹ - سادول، جورج، تاريخ السينما، ص 516-517.

تقنيات السينما:

بما أن لكل فن تقنيات و أسس تحكمه و تجعل منه مميزا لها ، علينا الإشارة إلى تقنيات السينما التي كان لها أثر في نفسية المشاهد و طورت هذا الفن السابع لما وصل إليه، و لعل ذكرنا لهذا العنصر هو إلى أي مدى يمكن للسينما أن تقدم صورة الحياة الحقيقية؟

1- اللقطة:

الواقع و السينما مجموعة من الصور إلا أن السينما يختلف عن الواقع في جزء، هو صور تكون على مقاس الشاشة و الكاميرا التي بمثابة العصب الحقيقي للسينما ففي الوقت الذي تتابع فيه اللقطات في الواقع و تصلنا كما هي تقوم الكاميرا بتقطيع الصور و تحديها على الشاشة فاللقطة هي أساس عملية المونتاج، الذي هو أساس الفيلم.

"إذا كان لنا أن نشبه المونتاج، فإننا يجب أن نشبه مجموع قطع المونتاج "اللقطات" بسلسلة الانفراجات في آلة الاختراق السيارة أو الجرار"¹

قول المخرج الروسي سيرجي أيزشتاين: "إذا كانت الكلمة أساس الرواية فاللقطة أساس السينما ، و اللغة في الرواية تحتاج سارد متكلم فالسينما تتخذ الصورة أو اللقطة لهذا الغرض.

إذا كانت الكلمة تجسد ما يجول في خواطرنا فاللقطة تجسده على أرض الواقع.

تحتاج اللقطة إلى عنصر مهم يزيد من قيمتها صدقا وواقعية بالحركة و الصوت ضروريان لنقل واقعية "العنصر الأكثر غزارة لانتاج المعنى على أساس أن السينما هو لغة صور أساسا"² و بعد الحركة و الصوت يأتي عنصر اللون.

¹ - قاسم ،سيزا، ناصر، حامد ابو زيد، مدخل إلى السيموطيقا، منشورات عيون، الدار البيضاء، ج 1987، ص 113.

² - علوان، طاهر، عبد مسلم، الخطاب السينمائي من الكلمة إلى الصورة، دار الشؤون الثقافية بغداد، 2005، ص 12.

إذا كان الفيلم يحكي قصة، فإن اللون له قيمة فنية يجب أن يكون "أقرب ما يمكن إلى الاخلاص للواقع...بل إنه ينبغي أن يساهم في الحدث و يتابعه في موازنة لحينه بواسطة الديكور، و أن يعبر بطريقة فنية عن الدراما الداخلية للشخصيات".¹

لقد كان للصورة هدف في التأثير على المشاهد فهي لغة السينما "تعرض الأحداث بأقل ما يمكن من التشويه و ذلك بهدف إظهار الواقع الحقيقي للتفاصيل الجزئية".²

لقد كان للسينما أثر كبير على المشاهدين من خلال الصورة التي جعلته يحس بمصداقيتها و تصويرها بحق للواقع.

2- المونتاج:

يحقق الفيلم تواجده يفضل عناصر كثيرة هي أساس تقنياته، فالفيلم روح تسمى بالمونتاج، إنه "القوة الخالقة الأساسية التي تستطيع أن تبعث الحياة في الصورة الجامدة -أي اللقطات المتفرقة- و تكسبها الشكل السينمائي...".³

المونتاج هو عملية فنية، يترتب فيه اللقطات و المشاهد بتناسق و أسلوب فني دقيق للانتقال من لقطة إلى أخرى، و لحظة الانتقال و كيفية و المدة التي تحتاجها الصورة على الشاشة، إضافة إلى إبقاء الصورة و الصوت المرافق لها يقول المخرج -بون فكن- أنه "لا تدب الحياة السينمائية في أي لقطة من الفيلم إلا عندما توضع مع غيرها من اللقطات و تعرض باعتبارها جزء من مجموعة لقطات مختلفة"⁴ فاجتماع اللقطات عن طريق المونتاج هو الفيلم حقا.

¹ - مارسيل، مارتين، اللغة السينمائية، ترجمة سعد مكايي، المؤسسة العامة للتأليف و الأنباء و النشر، الدار المصرية للتأليف و الترجمة، دون طبعة أو سنة، ص 25.

² - مذكور، ثابت، في علم الجمال السينمائي، مجلة الفنون، الهيئة المصرية العامة للتأليف و النشر القاهرة، عدد 9 يونيو 1980، ص 25.

³ - لندجرن، أرنست، فن الفيلم /صلاح التهامي، الادارة العامة للثقافة، مطابع شركة الاعلانات الشرقية، 1959، ص 18.

⁴ - المرجع نفسه، ص 71.

إن السينما هي فن يجمع العديد من الفنون و تقنياتها غير محدودة لكن هناك مهم و هناك أهم و بالتالي كل مل يخص السينما في خدمة انتاج فيلم ينقل فكرة للمشاهد و يقنعه بحقيقتها.

3- علاقة الرواية بالسينما:

مفهوم الأفلمة: لعل لكلمة أفلمة توحى بشيء هو تحويل شيء إلى شيء آخر و بالتالي كلمة الأفلمة هي تحويل النص الروائي إلى نص سينمائي أو تحويل الكلمة إلى صورة.

يقول الناقد مارينا مكوهان في حديثه عن الفيلم، و ارتباطه بعالم الكتب "كل لقطة في الفيلم تحقق بالنسبة للمخرج السينمائي نفس الهدف الذي تحققه الكلمة بالنسبة للشاعر"¹ فإذا كان المخرج يترجم الكلمة إلى صورة فالكاتب أو الشاعر يترجم صورته الذهنية عن طريق كلمة.

يمكن القول أن عملية الأفلمة تقف عاجزة أحيانا أما النص الأدبي كما يقول المخرج جون غريار "ليس كل ما يكتبه الروائي قابل للأفلمة لأن حوار الفيلم يختلف عن حوار الرواية و بعد إخراج الرواية فيلما، هنا أنا أقص على الآخرين الأحداث عن طريق فيلمي، لقد انتهت في نظري مهمة الكاتب عند انتهائه من آخر حرف لآخر صفحة من الكتاب"²

لكن هذا الإختلاف بين الرواية و الفيلم لا يعني تضادهما و أنه يلغي نقاط اشتراكهما فهما وسيلتا تعبير يقول عبد الحميد هذوقة "التعبير يعني الاحساس بالشيء، يعني التصوير الفردي المنسجم لما يحسه الكاتب و الفنان إزاء واقع معين و خاصة الواقع المتأزم، الواقع المتخلف، الواقع المريض، و التبليغ يعني القارئ بالنسبة للكاتب، و المشاهد بالنسبة للفنان السينمائي"³

¹- لندجرن، أرنيست، فن الفيلم/صلاح التهامي، ص 163.

²- بن عيسى، خلفه، الرواية السينمائية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ص 50.

³- المرجع نفسه، ص 9.

إن تحويل الرواية إلى عمل سينمائي ليس بالأمر السهل أو الهين فقد يحدث أن يفهم المشاهد عكس ما يريد الكاتب تقديمه من خلال نصه. فكثير ما تصل الرواية إلى السينما بعد تعديل و اقتباس كبيرين. و من لا يذكر أعظم أعمال سينمائية اعتمدت على نصوص أدبية من بينها: "عنا قيد الغضب" لستاينبيك. "ذهب مع الريح" لمرغريت ميتشل. "أناكارنيتا" لتولستوي. "قصر الشوق" و "بين القصرين" لنجيب محفوظ...

إن عملية الأفلمة تحتاج إلى بعض التقنيات التي يجدر بنا الإشارة لها ، تقول حفصة زيناوي كوديل: "إن المهمة الأولى للعمل الإبداعي هي تكسير الحواجز، و المبدع حر منذ البداية و بذلك لا يكون جنون المبدع شكلا مفيدا حين ينبه للأشياء المحيطة به حتى و لو انتقد"¹ فتحويل ما كان مكتوبا بين ثنايا الأوراق إلى الاخراج انجاز كبير و يتطلب تقنيات خاصة و عمل شاق و مضاعف. و يعل عملية السرد أيضا يجب الإشارة إليها ليكون انتقال من سرد روائي إلى سرد سينمائي.

1-السرد الروائي:

ما يميز العمل الروائي أنه جنس أدبي أساسه اللغة المكتوبة، كزنها تتأسس على عنصر السرد بالدرجة الأولى، هذا السرد الذي يتقاطع مع الوصف -كما سبق- يشكل معه إيقاعا تحكمه بنية حدثية منبئية على توالي الأسباب و المسببات الناتجة عنها، إضافة إلى وجود سارد و شخصيات و فضاءات و أزمنة، و هي بذلك تلتقي مع مجموعة من الأجناس الأدبية الأخرى في هذا الجانب، كجنس الحكاية و القصة، و صهرها في بنائه من جهة و قادرا على تفكيك بنياته المشار إليها و تجاوزها عن طريق تفكيكها و إعادة بنائها من جديد من جهة أخرى، و هو ما جعل تعريفها أمرا صعبا.

¹ - زيناوي، حفصة، كوديل، من الكتابة إلى الاخراج، جريدة الجبل، عدد10، من11، في 16 فيفري 1993، ص 17.

إلا أنها - بالرغم من تنوعها بدء من طورها الواقعي و حتى طورها الأكثر حدة و المتمثل في الرواية الجديدة و ما بعدها- تظل محكومة بمسار سردي محكوم بترابط منطقي شأنها في ذلك شأن الحكاية، كما أن السارد فيها، هو الذي "يقوم بترتيب عمليات الوصف و يحدد طريقة توالي الأحداث و هو الذي يختار أن يخبرنا بما يتغير عبر الحوار بين الشخصيات أو عن طريق وصف موضوعي"¹، و هو ما يؤهلها في مقابل الأجناس الأدبية الخرى لأن تتحول إلى فيلم سينمائي، خاصة و أنها تتقاطع مع جميع عناصر بنائهن ز منها السردن على اعتبار -كما يرى رولان بارت- أن السرد يمكن أن تحتمله اللغة شفوية كانت أو مكتوبة، كما يمكن أن تحتمله الصورة ثابتة أو متحركة، و هذا السرد تحققه اللغة في الرواية أي بواسطة متواليات جمالية، "كل جملة منها تحقق معنى دلاليًا خاصًا، لكنها في المقابل تحقق مع باقي الجمل الأخرى التي تجاورها المعنى الكلي للعمل الروائي المتواجد فيه"².

أما في الفيلم السينمائي فيتحقق المعنى الكلي عن طريق الصور اي عن طريق متواليات صورية، كل صورة منها تقدم معنى دلاليًا خاصًا بها، لكنها مثلها في الجملة في اللغة، تساهم في تشكيل المعنى الدلالي للفيلم و هي تتصل بباقي الصور المكتملة لهن و كما أن اللغة ليست بريئة -كما يذهب في القول بذلك رولان بارت- "إذ انها تحمل معها ذاتية كاتبها و ثقافته"³، فإن الصورة هي الأخرى بما أنها كلام -على حد تعبير كريستيان ميتز- "يحل محل الكلام الذي نعرفه في الرواية"⁴، فهي تتجاوز كونها مجرد تصوير للواقع، ذلك أن زاوية التقاط هذه الصورة تتقدها من طابعها الميكانيكي المحض لتسمو بها نحو الفن و هي التي تحدد الفرق بين الصورة المتعددة المأخوذة لنفس المشهد الواقعي الواحد، كما غنها هي

1- مسعدي ، طيب، إشراف : د/ فرقاني ، جازية،د/ زاوي ،فتيحة، أفلمة روايات نجيب محفوظ- اللص والكلاب -

دراسة تطبيقية كلية الآداب والفنون جامعة أحمد بن بلة بوهرا ن ، 2013-2014، ص107.

2-المرجع نفسه، ص116.

3- المرجع نفسه ، ص 107.

4- المرجع نفسه ،ص 107.

التي تمنع الصورة المنقطعة دلالتها الخاصة، فإذا كان الكاتب الروائي كما يرى لوي دي غانيتي "يعيد خلق تجاربه المستمدة من الواقع من خلال فعل الكلمات و كيفية التعبير بها، مستعملاً زوايا نظر خاصة به، و مستغلاً كون المعاني التي نستمدّها من الوسط اللغوي، تتجاوز بطبيعتها التخيلية المعاني التي نعيشها بالفعل داخل المجتمع".¹

السرد السينمائي:

السرد الفيلمي و يعتبر محور المنهج النقدي في السينما، و هو مرادف لمعنى السرد في الفن، فهو البناء الذي تصب فيه وحدة الموضوع أو حبكة القصة، و مجموعة الإشارات التي تترجم الحركة المتخيلة إلى مجموعة من المشاهد المكتوبة على صفحات السيناريو، ففي النص الروائي يكون التعبير الظاهري عن الأحداث و الشخصيات قائماً على مبدئين هما : المقروء و المتخيل بمعنى أنه يعتمد على القراءة أولاً لفهم المضمون و من ثم التخيل لوضع الصورة الشكلية لهذا المضمون، أما في النص السينمائي فغن ترجمة التعبير تكون ظاهرة في ركائز ثلاثة هي: المرئي، المسموع و المتحرك، بمعنى أن يكون التعبير عن الحدث ظاهراً في توفير الدلالة البصرية، الصورة بكل أشكالها، و تفاعل الصورة مع المضمون و الذي ينتج عنه شفرات و مدلولات المشاهد و الأحداث²، و هذا التطور الذي صاحب عملية كتابة السيناريو السينمائي و فصله عن عملية الإخراج و جعله مستقلاً بنفسه و خلق أساليب السردية الخاصة به قد مر بمراحل عديدة، حيث استمر النص السينمائي لفترة طويلة كمجموعة و رقات لا تكتب إلا لإثبات خطوات الفيلم و أحداث و حركته القصصية حيث كان يخضع لمعايير الإخراج التي تعتمد على توفير الجمالية التصويرية، هذا الأمر الذي بدأ منذ ديفيد غريفيث الذي ابتكر أساسيات اللغة السينمائية باعتماده على رواية القصص عبر ترتيب اللقطات و المشاهد بلغتها التصويرية بدلاً من الكلمات، و استمر على ذلك

¹ - مسعودي، طيب، إشراف : د/ فرقاني، جازية، د/ زاوي، فتيحة، أفلمة روايات نجيب محفوظ- اللص والكلاب - دراسة

تطبيقية، ص 101

² - المرجع نفسه، ص 107.

ايزنشتاين الذي كان ينظر إلى السينما ليس كفن درامي و إنما ملحمي من حيث البناء الفني، فكان ينظر إلى الفيلم السينمائي ككل متجانس، و بالتالي فإنه كان يسعى للابتعاد بالفيلم السينمائي من ساحة الأدب و أشاله الفنية، واثقا من غنى اللغة السينمائية التي تخلق جمالية الصورة، إلا أن النقاد و الكتاب و السينمائيين الذين اتوا من بعده بدأوا يدركون أهمية السيناريو السينمائي و أهمية تفرده بأساليبه السردية التي يجب أن تكون واضحة في بناء الفيلم، إلى أن دخل الصوت في السينما فجعل السيناريو ركنا أساسيا، فتفرد بخصوصيته التي أصبح يقوم على أساسها الفيلم السينمائي.¹

رغم التوافق الضمني بين النص الأدبي و السينمائي في تعريف السرد، إلا أن عملية السرد في النص السينمائي تتميز على النص الروائي بالمساحات الشاسعة التي يمنحها النص السينمائي بجمعه لجميع الفنون الإنسانية و نقله لها من أطرها المعرفية التعبيرية الخاصة بها إلى كونها أدوات و عناصر تساهم في تكوين اللغة السينمائية، بمعنى انه صقلها و أعطاهها شكلا سينمائيا ذا خصوصية مما منح عملية السرد مساحة حرة كافية، فالفيلم السينمائي نظام شديد التعقيد كنظام سينمائي، فهو ينطوي على لغات متعددة، عناصر الصورة، عناصر الصوت، المونتاج، و داخل كل حقل من حقول اللغة نكون أمام لغات داخلية تتعلق بالحقل نفسه، فالصورة السينمائية يصنعها الدور الخلاق للكاميرا التي تؤطر كل التشكيل الموجود داخل الكادر السينمائي.

نظرا لصعوبة علم السردية *récitologie* فقد التبس الأمر على النقاد السينمائيين العرب، فلم يستطيعوا بعد وضع مفهوم دقيق يحيل إلى نظرية واضحة تخص السرد الفيلمي، و على عكس من ذلك فقد عرفت نظريات السرد لدى الغرب تطورا كبيرا، و ظهر لديهم اتجاهان كبيران يختلفان في الأسلوب و يتفقان في الموضوع:

✓ سيميوطيقا السرد: و يمثله ألغرداس غريماس *a.grémas*.

¹ - مسعدي، طيب ، إشراف : د/فرقاني، جازية، د/ زاوي ، فتيحة، أفلمة روايات نجيب محفوظ- اللص والكلاب - دراسة تطبيقية. ص 102.

✓ السرديات: و يمثله غيراردغينيت g.genette.

4السرد و الحكى:

يقول غيراردغينيت: "السرد هو تمثيل لحدث او مجموعة من الأحداث الحقيقية او المتخيلة عبر اللغة.."¹.

و جملة "تمثيل لحدث أو مجموعة من الأحداث التي أوردتها غيراردغينيت تستوجب ما يأتي:

✓ أحداث متسلسلة.

✓ شخصيات متعددة تقوم بهذه الحداث.

✓ إطار لهذه الأحداث "المكان، الزمان..".

و كذلك جملة " عبر اللغة" تفترض هي الأخرى المقومات الآتية:

✓ سارد الحكاية أو الراوي narrateur.

✓ مادة حكاية.

✓ زوايا نظر متعددة.

✓ متلقي الحكاية، المسرود له narrataire.

أما تعريف كريستيانميتر christianmetz للسرد فيتعارض مع التعريف السابق خاصة في مجال تخصيص اللغة كوسيلة وحيدة للسرد، فيقول "ميتر": "السرد خطاب مغلق يأتي ليحقق مشهدا زمنيا للأحداث"².

لعل التعارض السابق الذكر، يمكن تلمسه في اختلاف الوسيلة، أو على الأقل في شمولية تعريف ميتر للسرد و عدم حصره في اللغة، و ما عدا ذلك فليس من اختلاف يذكر.

¹ - مسعدي ، طيب، إشراف : د/ فرقاني ،جازية،د/ زاوي أ فتيحة، أفلمة روايات نجيب محفوظ- اللص والكلاب – دراسة تطبيقية ، ص104 .

² -المرجع نفسه، ص 105.

أما "الخطاب المغلق" فيعلن أن الخطاب له بداية ووسيط و نهاية، رغم أنه يتوفر على نهاية مفتوحة، إلا أن النهاية المادية لا مفر منها، هذا إضافة إلى أن الخطاب يسمح بالتمييز بين زمنين، زمن الأحداث المسرودة و زمن الخطاب السردى.

بذلك فإن الاختلاف بين "السرد" و "الحكي" هو اختلاف في الوسيلة، فالحكي يمكن أن نجده في الصورة و الحركة و الإيقاع، أما السرد فهو أخص من ذلك لأن اتصاله هو مع اللغة أو النسق اللفظي فقط، و من أجل ذلك فإن "السرد يتعلق بطريقة تقديم الحكي".¹

إذا فالسرد لا يمكن أن يتحقق إلا في إطار العمل اللفظي، أما الحكي فيمكن أن نجده -كما سبق- في الصورة و الحركة.

مما سبق فإننا نجد نظامين من القصص السينمائي، لكل منهما أسسه و أساليبه، نظام سردي يقوم على لغة الحوار أو المادة الصوتية بوصفها خاصية أساسية منفصلة عن بقية الخصائص الأخرى التي تكون عالم الفيلم السينمائي، و نظام حكاوي يحظى فيه الخطاب المرئي بأهمية كبرى

السيناريو :

قدرة كاتب السيناريو على تحويل الرواية إلى عمل سينمائي: تبدو الأمر بسيطاً لدى كثيرين فالسيناريو السينمائي عنصر مهم في صناعة الفيلم و هو مرحلتان:

أ-السيناريو الأدبي: و سمي أدبياً لأنه لا يتجاوز مرحلة الكتابة الوصفية، ويعطى عادة للممثلين حتى يحفظوا أدوارهم و يطلعوا على قصة الفيلم، و "هو مجموعة عناصر الصورة السينمائية"²، و يحتوي تفصيل الشخصيات، الديكور، الملابس، و

¹ - مسعدي، طيب ، إشراف : د/ فرقاني، جازية ،د/ زاوي ، فتيحة ، أفلمة روايات نجيب محفوظ- اللص والكلاب - دراسة تطبيقية ، ص 106.

² - مسعدي، طيب ، إشراف : د/فرقاني،جازية ،د/ زاوي ،فتيحة، أفلمة روايات نجيب محفوظ- اللص والكلاب - دراسة تطبيقية ، ص 115.

كل ما يشاهد داخل الكادر السينمائي، و "مجموعة عناصر الصوت السينمائي و تحتوي":¹

-اللغة التي تنقسم بدورها إلى ثلاث عناصر الحوار و يكون بين شخصيين أو أكثر، و المونولوج و هو حديث الشخصية و نفسها أو حديثها غلى جماد أو حيوان و هكذا، و التعليق الذي يصاحب غالبا الأفلام الوثائقية.

-المؤثرات الصوتية و اصوات الأجواء: و هي الأصوات التي تصاحب التمثيل داخل إطار الصورة في محاولة لجعل المشاهد يبدو واقعيًا من مثل صوت السيارات، الريح، الضجيج...

-الموسيقى: و هي غما أن تكون مؤلفة خصيصا للفيلم أو منتقاة، كما أن لها دورا محوريا إذ تلعب إلى جانب العناصر الأخرى دور المحفز لعاطفة و انفعال المشاهد.

ب-السيناريو التقني او التطبيقي: و هو المرحلة الأخيرة التي تسبق مرحلة الاخراج مباشرة، و تحتوي هذا السيناريو على تفاصيل الفيلم الإخراجية المتمثلة في حجم اللقطات، زوايا التصوير حركة الكاميرا...و يعرف بأنه الفيلم المكتوب على الورق.

من أجل هذا كان لابد على السيناريو أن يكون يحرص على نقل الرواية كما هي إلى شكلها السينمائي، و لكن المشكلة الأكبر هي أنه بداخل الرواية حياة بكاملها لا تكتفي بعرض الشخصيات و بيوتهم و بيئاتهم و لكنها حياة تملك شخصياتها جسدا يتحرك و انفعالات مختلفة تصنع حياتهم، و من الأمثلة على ذلك رواية "الحرب و السلم" التي أخرجها إلى السينما الروسي bondarchuksergei سيرغي بوندراغوك في عام 1968م، في أربعة أجزاء، كل جزء يجاوز الساعة و نصف الساعة، و تقديمه العمل في أربعة اجزاء هو توخيه تقديم تفاصيل ما بداخل الرواية، و هو ما جعل النقاد إلى اليوم يصفونه بالفيلم الأمين على العمل الروائي وفق عبارة ألبرت

¹ - المرجع نفسه. ص 115.

فولتون الذي كان يصف الفيلم الأمين على "الرواية بأنه اقتفى اثر الكتاب"¹، في مقابل ذلك نجد أن كثيرا من الروايات لا يستطيع كاتب السيناريو مجاراة ما بداخلها و لعل فيلم "شفرة دافنشي" أكبر مثال على ذلك فالفيلم منقول عن رواية بنفس الاسم لمؤلفها الأمريكي دان يراون اخرجته رون هاوارد سنة 2006م ويبدو أن المخرج لم يستطع التقيد بقواعد التحضير لمرحلة ما قبل التصوير، فقد كان المخرج فريتزلانغ مثلا قبل أن يبدأ تصوير فلمه، يعيش مع شخصيات قبل التصوير بفترة طويلة، "الفيلم قد تم إخراجها بالنسبة إليه و بالتالي تم على الورق"²، و لكن الهالة التي أحاطت الرواية حين صدورها و الى الآن، و عدد الطبعات التي بلغت و الشهرة التي بلغها مؤلفها، لم يستطيع الفيلم مجاراتها، بل لعل المشاهد و الناقد كانا صارمين ووصفا الفيلم بأنه محاولة يائسة للنيل من نجاح الرواية، إذ لم يستطع كاتب السيناريو الانتقال بالكم الهائل من المعلومات و الأماكن و الأسرار، من الرواية إلى العمل السينمائي، و اكتفى بما تقدمه الكاميرا من خلال تصويرها لأماكن أحداث القصة، و قبل ذلك بالحوارات المجترأة التي كانت بين الشخصيات.

*القدرة على الاحتفاظ بكل ما بداخل العمل الروائي: و يشبه إلى حد ما مفهوم القدرة على تجسيد العمل الروائي و غن كان أكثر إحاطة منه، فالاحتفاظ بما بداخل العمل الروائي داخل الفيلم، هو الإبقاء على كل ما ذكر من شخصيات و أماكن و أحداث و حوارات و تفاصيل في الرواية، و قد يختلف الأمر من رواية إلى غيرها، فالعمل الروائي الذي يكتفي بقصة محورها بعض الشخصيات و المكان الواحد أو المكانين، أفلمتها تبدو أسهل من عمل روائي ضخ كرواية "ذهب مع الريح" لكاتبها مرغريت ميتشل و التي أخرجها إلى السينما فيكتور فلينغ في عام 1939م، الرواية التي حاولت اختصار الحرب الأهلية الأمريكية بين عامي 1861 و 1863، و في كثير من الأحيان تكون جملة: "لا يناسب السينما" هي التي تحدد مفهوم القدرة على الأمانة، فكثير من المشاهد و الشخصيات التي نقرأها في

¹ - مسعدي، طيب، إشراف: د/فرقاني، جازية، د/ زاوي، فتيحة، أفلمة روايات نجيب محفوظ- اللص والكلاب - دراسة تطبيقية، ص 119.

² - المرجع نفسه. 119.

الرواية ما ، لا نجد لها أثرا داخل الفيلم ذلك أن وجود هذا المشهد أو عدم وجوده لا يؤثر في مجرى أحداث الفيلم، و قد أضيف إلى هذه الأسباب سبب آخر في كثير من البلاد، هو الرقابة و عادة يكون مقص الرقيب سببه انتهاك واحد من المحظورات الكلاسيكية: "الدين و السياسة و الجنس" و لكن الرقابة تختلف من بلد إلى آخر، ففي هوليوود مثلا هامش الحرية واسع جدا يستطيع من خلاله السينمائي أن يقدم ما شاء مقارنة بالبلاد الأخرى، حتى و إن نسبت إلى العالم الأول كفرنسا التي تمنع كل ما ينتهك من وجهة نظرها تاريخها الاستعماري، كالفيلم الجزائري "معركة الجزائر" الممنوع من العرض منذ إنتاجه سنة 1965م، و لكن برغم ذلك فإن هوليوود و على الرغم من يقف الحرية العالي جدا، إلا أن كلمة سقف تعني أن هناك حدودا و "لا يمكن للحرية أن تكون مطلقة فهي لا تستطيع مثلا أن تصنع أفلاما ينكر موضوعها وجود "المحرقة اليهودية" على يد الألمان في الحرب العالمية الثانية".¹

هذا و يضاف إلى كل هذا امتلاك التقنية التي تستطيع تجاوز كثير من العقبات، فالروايات الأدبية ليست سواء و كثير من المواضيع و الأفكار الروائية تجاوز قدرة كثير من صناع السينما، باستثناء هوليوود، فالصناعة الفيلمية تراهن على الجوانب التقنية بما في ذلك توظيف أنظمة و برامج الحاسوب لخلق صور افتراضية غير متناهية، بل غالبا ما تشكل تلك الصور العمود الفقري لكثير من الأفلام مثل "حرب النجوم"، "القناع"، "ماتريكس"، "الحديقة الجوراسية" و غيرهم من النماذج المشابهة، و التي تكون مواضيعها أقرب إلى العجائبية، ما جعلها تحقق نجاحا على مستوى حجم الإيرادات، و هو ما يؤكد أن "السينما فن يعتمد عدة أسس أهمها الجمال و التكنولوجيا و المال و الجمهور".²

1- مسعدي، طيب ، إشراف : د/ فرقاني،جازية ،د/ زاوي ،فتيحة، أفلمة روايات نجيب محفوظ- اللص والكلاب – دراسة تطبيقية، ص 118.

2- مسعدي، طيب ، إشراف : د/ جازية ،فرقاني ،د/ زاوي ،فتيحة، أفلمة روايات نجيب محفوظ- اللص والكلاب – دراسة تطبيقية ، ص 119.

قد حفلت السينما بنماذج أخفقت أو نجحت أو بين ذلك كله في تقديم العمل الروائي، فكثير من العناوين الروائية لفتت انتباه صانعي السينما و حملتهم على أفلمتها و الأمثلة كثيرة، و هو ما يدعو إلى القول من جهة أخرى أن نقل الرواية إلى فيلم لا يعني ان الفيلم سيكون أقل مستوى منها، فقد حدث أن كان الفيلم المأخوذ من الرواية ناجحاً، و الأمثلة كثيرة نذكر منها فيلم "العرب" عن رواية بنفس الاسم للمؤلف ماريو بوزو للمخرج فرانسيس فورد كوبولا و الذي استطاع أن يقتفي أثر الرواية، و ساعد في ذلك التقفي الناجح الأجزاء الثلاثة للفيلم و التي استطاعت ان تنقل العمل الروائي في أكثر من ثماني ساعات، و فيلم "حدث ذات مرة في أمريكا" و هو الفيلم الأطول للمخرج افيطالي سيرجيو ليوني، و تم عرضه للمرة الأولى عام 1984م، و أعيد عرض الفيلم بعد بضع سنوات في نسخة طويلة وصلت مدة عرضها أربع ساعات، و الفيلم مأخوذ عن رواية بعنوان "hoodsthe" لكتبتها هاري غراي، و فيلم "purplecolorthe" سنة 1985م للمخرج ستيفن سيلبرغ عن رواية بنفس الاسم للكاتب اليس ووكر، و يمكن معرفة نجاح الفيلم من خلال مستويين، "المستوى الأول هو الجوائز التي يحصدها في مسابقات المهرجانات الدولية و المستوى الثاني و يخص البلاد التي لديها صناعة سينما- و هو حجم الإيرادات التي يدرها الفيلم في صالات العرض السينمائي".¹

1 مسعدي، طيب ، إشراف : د/ فرقاني،جازية ،د/ زاوي ،فتيحة، أفلمة روايات نجيب محفوظ- اللص والكلاب – دراسة تطبيقية، ص 119.

بداية السينما المصرية:

انتقلت السينما إلى البلدان العربية من بينها مصر بعض المراجع نجد أن المخرج محمد كريم أنشأ شركة لصناعة الأفلام و عرضها بمدينة الإسكندرية سنة 1917م، و أن هذه الشركة قدمت فيلمين هما: "الأزهار الميتة" و "شرف البدوي"، و عرضا في الإسكندرية سنة 1918م، و" اعتبر هذان الفيلمان هما بداية الأفلام الممثلة في مصر".¹

أما جورج سادول فيذكر أن المحاولات الأولى بممثلين مصريين كانت عام 1918م، مع الاختلاف في عناوين الأفلام، فيذكر أن الأفلام الأولى كانت "السيدة لوريتا" و أخرجه الايطالي لاريزي، و "الباشكاتب" و أخرجه محمد بيومي و "البحر بيضحك ليه" أخرجه الايطالي الفيزياورفانييلي، أما الشركة التي تقول كثير من المراجع المصرية أن محمد كريم هو الذي أنشأها، فيضيف جورج سادول أن أومبيرتو دوريس المصور الايطالي، بدعم من "بانكو دي روما" أسس شركة سينمائية إيطالية مصرية، و أقام في الإسكندرية مكانا صغيرا أخرجت فيه أفلام متوسطة الطول أخرجها أوزاتو، كأفلام "شرف البدوي" و "الزهور القاتلة" و "نحو الهاوية"، و مواضيع هذه الأفلام و إن كانت عربية إلا أن من قام بأداء الأدوار فيها ممثلون إيطاليون".²

أعقب هذه الأفلام محاولات عرضية لم تلق نجاحا يذكر، كفيلم "الخاتم السحري" سنة 1922م، للممثلين الكوميديين فوزي منيب و جبران نعوم، و فيلم "العمة الأمريكية" الذي مثل فيه كل من علي لكسار و أمين صدقي، حتى كانت سنة 1927م هي البداية الحقيقية للسينما المصرية فقدم إبراهيم لاما فيلمه الأول "قبلة في الصحراء"، الذي لقي بعض النجاح، و لكن نقاد السينما -الصحفيون آنذاك- آثروا أن تكون بداية السينما في مصر هي بفيلم "ليلي" الذي أخرجه

¹ - مسعدي، طيب ، أفلمة روايات نجيب محفوظ-اللس والكلاب- دراسة تطبيقية ، ص 132.

² - المرجع نفسه ، ص 132.

استيفان روستي، "قامت بدور البطولة فيه عزيزة أمير نظرا لقيمتها الفنية العالية في ذلك الوقت"¹

كان أول فيلم مصري ناطق هو فيلم "أولاد الذوات" الذي عرض في 14 مارس 1932م، و هو فيلم مقتبس عن مسرحية ليوسف وهبي، حيث قام بالتمثيل فيه وتم تصوير نصف الفيلم في باريس و النصف المتبقي في "مماثل رمسيس" بالقاهرة التي أنشئت حديثا.

على أن الصوت في الفيلم المصري -كما يرى الكثيرون- لم يكن يعني مرحلة تطور في المستوى الفني،، حيث غن التجربة التي عاشتها مرحلة الفيلم الصامت لم تتجاوز الخمس سنوات، بالإضافة إلى أن عدد الأفلام التي كانت قد أنتجت وعرضت، لم يكن يتجاوز هو الآخر عدد أصابع اليدين من أجل هذا "كان الفيلم المصري الناطق في أول أمره مجرد تجارب يغذيها انبهار الجمهور بالسينما."²

قد استطاعت السينما برغم ذلك أن تبلغ معدل عشرة أفلام في السنة الواحدة بين سنتي 1932 و 1939، و بلغ العدد ثلاثة عشر فيلما سنة 1935،، و هي السنة التي أنشأ فيها طلعت حرب "أستوديو مصر" حيث قدم فيها الفيلم الأول "وداد" والذي مثلت دور البطولة فيه أم كلثوم.

كما حاولت السينما المصرية أن تلعب على وتر شعبية بعض المطربين منأمثال: "محمد عبد الوهاب، و أم كلثوم،، فأنتجت لهم أفلاما مثل "الوردة البيضاء" سنة 1933، و "دموع الحب" سنة 1936 و "يحيا الحب" سنة 1938 و "دنائير" سنة 1940، و برغم بساطة هذه الأفلام إلا أنها أعلنت عن ميلاد ألفة بين الجمهور و صالات العرض السينمائي."³

¹ - طيب ،مسعدي ، ألقمة روايات نجيب محفوظ-اللس و الكلاب- دراسة تطبيقية ، ص 133.

² - المرجع نفسه ، ص 134.

³ - المرجع نفسه ، ص 134.

قد كان من أهم نتائج دخول الصوت إلى السينما المصرية:

✓ تحول رجال المسرح إلى السينما، و على رأسهم يوسف وهبي الذي نقل كثيرا من مواضيع و مضامين مسرحياته إلى السينما من مثل "الدفاع" سنة 1935، "ساعة التنفيذ" سنة 1936، كما ساهم إلى جانب التمثيل في إنتاج كثير من الأفلام.

✓ ظهور ما يسمى بالأفلام الغنائية، و ظهورها جاء نتيجة محاولة براغماتية يستفيد من خلالها المخرج و المنتج من شهرة المغني و المغنية، و في الوقت ذاته تكون هذه الأفلام حملة دعائية للمغني و المغنية.

✓ إنشاء الاستوديوهات و على رأسها "أستوديو مصر" سنة 1935 فأكثر والأفلام كان يتم تصويرها خارج مصر و في فرنسا تحديدا أو خارج القاهرة و هو ما كان يزيد من أعباء الإنتاج.

✓ زيادة الإقبال على السينما من خلال استمالة صالات العرض السينمائي لجمهور المسرح و جمهور الطرب الذي يحب ان يرى مطربه أمامه و لو بشكل غير مباشر، إضافة إلى جمهور جديد كانت الأمية تقف حائلا بينه و بين قراءة الحوار المكتوب على الشاشة.

لم تحد السينما في مصر عن النهج التجاري الذي رام المال وحده، و إن كانت فائدته كبيرة في تعويد الجمهور على هذا الفن الجديد، إلا أن فيلما واحدا كان مختلفا لا يشبه الأفلام الغنائية الأخرى، هو فيلم "العزيمة" الذي أخرجه كمال سليم سنة 1939م، فهو أول فيلم يلامس الواقع المصري، و كانت ثورة 23 يوليو 1952م منعرجا أحدث ثورة، لم تشمل السياسة و لا نظام الحكم وحدهما، إنما قلبت كل الأفكار بما في ذلك السينما، فأضحى لموضوعات الأفلام أهداف أخرى، توازي أهداف الثورة نفسها،، فأصبحت تعاليم الجمهورية منبتقة داخل كثير من الأفلام، و إن بدت لبعض المخرجين بعض الحرية في افلامهم كصلاح أبو سيف الذي حاول أن يقدم المصري البسيط كما هو، بداية من فيلم "الأسطى حسن" سنة 1953من، و فيلم "الوحش" سنة 1954،، هذه الحرية التي أتاحت

أيضا ليوسف شاهين اللبناني الأصل من خلال "ابن النيل" سنة 1955م، "صراع في الوادي" سنة 1956، و فيلمه "باب الحديد" سنة 1957م، "إلا أن الطابع الغنائي كان هو الغالب في السنوات الخمسينيات و حتى منتصف الستينات، فكل فيلم يجب أن تتخلله مجموعة أغاني و رقصات شرقية، حتى وإن لم يكن هناك علاقة للبطل و البطلة بالغناء."¹

¹ - مسعدي، طيب ، أفلمة روايات نجيب محفوظ-اللس والكلام- دراسة تطبيقية ، ص 135.

معالم من حياة نجيب محفوظ:

إن الحديث عن كاتب مثل نجيب محفوظ ليس بالأمر السهل لأنه ليس أديبا طال عمره، و ظل يمارس الكتابة الأدبية حوالي 60 سنة بلا انقطاع فحسب، وإنما لأنه نال شهرة شعبية وإعلامية و حكومية، لذلك طبعت كتبه عشرات المرات، ووقدمت معظم أعماله في السينما و أحيانا في الإذاعة و المسرح، كما ترجمت إلى بعض اللغات العالمية حتى قبل أن يظفر بجائزة نوبل العالمية سنة 1988".¹

إذا فمن هو نجيب محفوظ ؟

هو" نجيب محفوظ عبد العزيز ابراهيم أحمد الباشا هذا اسمه بالكامل أما اسمه الأول فهو نجيب محفوظ على اسم طبيب الولادة الشهير في ذلك الوقت، ولد في 11 ديسمبر عام 1911 بحي الجمالية لأب موظف ثم تاجر و هو اخ لأربعة أخوات و أختين ولدوا و ماتوا بالترتيب جميعا"²، "نشأ في بيئة شعبية يسيطر عليها جو ديني صارم و تقاليد اجتماعية محافظة، أمه سيدة متدينة متحررة إلى حد ما، و كانت تصحبه أحيانا إلى زيارة متحف الآثار القديمة، و أبوه كان مثقفا ثقافة كلاسيكية متوسطة و ينتمي سياسيا إلى حزب الوفد و هو حزب ليبرالي شعبي و قد أثار انتماء والده لحزب الوفد على الكاتب و أبطال بعض رواياته قد تأثر في أعمال صدرت له 1967 بثورة 1952"³.

تنقل محفوظ في وظائف رسمية متعددة، " فعمل في وزارة الأوقاف 1938- 1945 ثم مديرا لمؤسسة القرض الحسن في الوزارة ذاتها حتى عام 1954 و تنقل بعد قيام الثورة وظائف ثقافية متنوعة، فعمل مديرا عاما لمؤسسة السينما عام 1960 ثم مستشارا للإذاعة و التلفزيون، و عين رئيسا لمجلس الإدارة العامة

¹ - وادي، طه : الرواية السياسية، ص ، 249.

² - أبو العدوس، يوسف: نجيب محفوظ الرؤية والموقف ، دار جرير للنشر والتوزيع ، ط1، 2005، ص 18.

³ - وادي، طه، المرجع السابق ، ص 250.

للسينما 1966-1971 و بقي فيه إلى أن تقاعد و هو في الستين من عمره ليصبح بعد ذلك أحد كتاب مؤسسة الأهرام¹، تزوج نجيب محفوظ متأخراً في عام 1954 عندما بلغ الثالثة و الأربعين من عمره و أنجب بنتين هما كلثوم و عائشة.

تعرض لمحاولة اغتيال عام 1994 بطعن في عنقه على يد شاب لاتهامه بالكفر والخروج عن الملة بسبب رواياته المثيرة للجدل لكنه نجا من هذه المحاولة.. توفي نجيب محفوظ يوم 16 يوليو عام 2006.²

2- تعليمه و ثقافته:

بدأ نجيب محفوظ تحصيله العلمي في الكتاتيب ثم المرحلة الابتدائية و استطاع أن يتم الثانوية و عمره 18 عاماً. ثم كانت رحلة التوجه و التخصص فكان اتجاهه أول الأمر إلى الفلسفة فدخل الجامعة المصرية سنة 1930م و قد أشار نجيب محفوظ إلى العوامل التي دفعته إلى دراسة الفلسفة قائلاً " بعد أن بدأت أقرأ المقالات الفلسفية للعقاد و اسماعيل مظهر و غيرهما و بدأت قراءاتي تتعمق تركت في أعماقي الأسئلة الفلسفية... و خيل إلى أنني بدراستي الفلسفة سأجد الأجوبة الصحيحة، خيل إلى أنني سأعرف سر الوجود و مصير الإنسان" تركزت قراءات نجيب محفوظ خلال المرحلة الجامعية في أغلبها على النواحي الفلسفية و لاقتناعه العقلي الشديد بالاتجاه الفلسفي بدأ ينشر مقالاته الفلسفية و الفكرية بدءاً من أكتوبر عام 1930م حتى تخرج عام 1934م ثم سجل بعد التخرج موضوعاً للماجستير مع الشيخ مصطفى عبد الرزاق عن التصوف في الفلسفة الإسلامية ثم إذا بموهبته الأدبية الكبيرة تسارعه كي تحتل مكان الصدارة. يقول عن ذلك: بدأت أكتشف في نفسي الميل إلى الكتابة الأدبية و هو ميل قديم كنت قد هجرته و حسبت أنني شفيت و في أعوام 1935.1937م. كتبت القصص بجانب المقالات و أخذت أصارع نفسي في سبيل التخصص في صراع أليم مرير انتهى بانتصار الأدب

¹ - دراج، فيصل، نجيب محفوظ رائد الرواية العربية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت لبنان، ط1، ج1، 2012، ص10.

² - ترابي، عبد القادر، السيد حسين سيدي، روايات نجيب محفوظ في ضوء النقد الاجتماعي مع عناية خاصة برواية أولاد حارتنا، مجلة الاضاءات النقدية-العدد الثالث عشر- آذار، 2004 ص 128.

فهجرت كتابة المقالات و تركت رسالة الماجستير بعد أن قطعت فيها شوطا لا بأس به و أيقنت أن قلمي لن يسير بعد ذلك إلا في الأدب".

يمكن هنا أن ندرج بعض الأسماء التي تأثر بها كاتبنا الكبير نجيب محفوظ هو مصطفى المنفلوطي، عباس العقاد، طه حسين، سلامة موسى ومن الأدب العالمي تأثر محفوظ ببعض أعمال الكتاب الروس مثل "تولستوي دستويوفسكي" "مكسي غوركي" و بعض الفرنسيين مثل "أناتول فرانس" - فلوبير - بروس - مارلو - مورياكسارتروكامي.

لقد كان نجيب محفوظ ابن البلد و ابن مصر، بل و ابن العالم العربي بصفة عامة، فبفضل عينه الثاقبة و ذكائه الحاد و طلاقة لسانه، و صموده و كبر باله، أصبح رائد الرواية في العالم العربي، عاش في رواياته و عبر بقلبه صادق و قلم مخلص، تربي في بيئته، تعلم فيها و منها وجد ضالته في كتابة الرواية، إن نجيب محفوظ هو الأديب الذي يجب أن نفخر به .

3- مؤلفات نجيب محفوظ الكاملة:

يتميز أدب محفوظ بالثراء و التنوع الواسع، و بالواقعية ذات الرؤية المباشرة، المثير بدلالاته النافذة، وإن أعماله تشكل فنا عربيا في القص و الرواية يخاطب بها كلها، و " إن هذه الأعمال تستهدف إعطاء دفعة كبيرة للرواية كنوع أدبي في البلدان العربية".¹

قد اتسعت أعمال نجيب محفوظ و مؤلفاته لتشمل الرواية و القصة و المقالات جمات و المسرحيات و سنعمل على ذكرها و توضيحها كالاتي:

أولا: الروايات:

عبث الأقدار 1939	رادوبيس 1943	كفاح طيبة 1944
"الجديد 1945	خال الخليلي 1946	زقاق المدق 1947
1948	بداية و نهاية 1949	بين القصرين 1956
" قصر الشوق 1957	السكرية 1957	أولاد حارتنا 1960
اللس و الكلاب 1961	السمان و الخريف 1962	الطريق 1964
الشحاذ 1965	ثرثرة فوق النيل 1966	ميرامار 1967
" 1972	الحب تحت المطر 1973	الكرنك 1974
" حارتنا 1975	قلب الليل 1975	حضرة المحترم 1975
" الحرافيش 1977	عصر الحب 1980	أفراح القبة 1981
لي ألف ليلة 1982	الباقى من الزمن ساعة 1982	رحلة ابن بطوطة 1983

¹ - وادي، طه، الرواية السياسية، ص ، 252.

- " في الحقيقة 1985 يوم قتل الزعيم 1985 حديث الصباح و
المساء 1987
قشتمر 1988.¹
- ثانيا: القصص القصيرة:**
- همس الجنون 1938 دنيا الله 1963 بيت
سيء السمعة 1965
- حماره القط الاسود 1969 تحت المظلة 1969 حكاية بداية
و لا نهاية 1971
- "شهر العسل 1971 الجريمة 1973 الحب
فوق هضبة الهرم 1979
- الشيطان يعظ 1979 رأيت فيما يرى النائم 1982 التنظيم السري
1984
- صباح الورد 1987 الفجر الكاذب 1989 القرار الأخير
- ثالثا: الترجمات و الحوار:**
- مصر القديمة 1932 أمام العرش 1983 أصدقاء السيرة الذاتية
1955
- عجائب الأقدار
- لقد كتب نجيب محفوظ خمسة عشر سيناريو أخرجت للسينما في أفلام
روائية هي:

¹ - محفوظ، نجيب، حول الأدب والفلسفة، الدار المصرية اللبنانية، ط1، إبريل 2001، ص195، 196.

المنتقم- مغامرات عنتر و عبلة- لك يوم يا ظالم- رية و سكينه- الوحش- جعلتني مجرماً- شباب امرأة- النمروذ- الفتوة- مجرم في إجازة- الطريق المسدود- جميلة انا حرة- احنا التلامذة.

كما أعيد إخراج: " لك يوم يا ظالم ثانية باسم المجرم، اخراج صلاح ابو سيف عام 1987 و بذلك يكون اسم نجيب محفوظ قد ظهر على الشاشة ككاتب سيناريو بين عامي 1947-1987 في 16 فلم".¹

فمن خلال هذه المعطيات يمكن تقسيم أدب نجيب محفوظ إلى أربع مراحل و هي: المرحلة التاريخية - المرحلة الواقعية - الواقعية التسجيلية - الواقعية الفلسفية.

أ-المرحلة التاريخية اتفق النقاد على تسمية المرحلة الأولى من مسار محفوظ ب: الرواية التاريخية التي ضمت ثلاث اعمال: عبث الأقدار 1939 و"رادوبيس" 1943 و "كفاح طيبة" 1944.

ب-مرحلة الواقعية: التي تضم خمس روايات هي: "القاهرة الجديدة" 1945 و "خان الخليلي" 1946 و "زقاق المدق" 1947 و "السراب" 1948 و "بداية و نهاية" 1949 و هي وصف دقيق لمحنة الطبقة المتوسطة "البرجوازية" و معاناتها و ظروفها الاجتماعية و الاقتصادية و السياسة، و إن كان بعض النقاد يعدون رواية "السراب" الانتشاء الوحيد من هذه المرحلة فهي تمثل الرواية التحليلية النفسية.

ج-و أما المرحلة الثالثة الواقعية التسجيلية:و هي تضم أضخم أعمال نجيب محفوظ على الإطلاق و هي "الثلاثية": "بين القصرين" و " قصر الشوق"السكرية".وهي تسجيل لحياة أسرة مصرية من خلال ظروف مصر السياسية و الاجتماعية في فترة ما بعد الحرب العالمية الأولى مروراً بثورة 1919 و معاهدة 1936 حتى الحرب العالمية الثانية

د-ثم تأتي المرحلة الرابعة و هي الواقعية الفلسفية: التي تبدأ برواية "أولاد حارتنا" التي نشرتها الأهرام مسلسل سنة 1959، و إنما منعت من النشر بأمر الأزهر و الجهات المعنية في

¹-ألكسان،جان ، الرواية العربية من الكتاب إلى الشاشة ، دراسات وثائق سينمائية، دمشق ، ط1 ، 1999، ص 68.

ذلك الوقت لكنها صدرت في بيروت ثم "اللص و الكلاب" عام 1961 ،"السمان و الخريف" 1962 "الطريق" 1964 ، و "الشحاذ" 1965 ،"ثرثرة فوق النيل" 1966 و "ميرامار" 1967.

ثم دخل نجيب محفوظ في مرحلة مؤقتة يمكن أن نطلق عليها اسم العبثية و ضمت "تحت المظلة" و "حكاية بلا بداية و لا نهاية" و "شهر العسل" "المرايا" و "الحب تحت المطر" وهي الفترة التي أعقبت نكسة حزيران 1967 ثم سرعان ما استعاد الكاتب توازنه النفسي والروائي فكتب "الكرنك" 1968.

تابع من جديد مرحلة الواقعية الفلسفية ثم الواقعية الجديدة من خلال أعماله الأدبية التي تلت ذلك و منها "يوم قتل الزعيم" و "الحرافيش" و "الحب فوق هضبة الهرم"، "قلب الليل"، "الشيطان يعظ"، "عصر الحب"، "أفراح القبة"، "ليالي الف ليلة"، "حديث الصباح ، المساء" و حتى آخر أعماله "قشتمر".¹

بهذا يكون قد دخل انتاج نجيب محفوظ الروائي كل بيت في العالم العربي بفضل السينما والراديو و التلفزيون، و "من ثم استطاعت هموم الإنسان أن تصل إلى الناس من خلال رؤيته الفنية، و هاهو ذلك الانتاج يتصاعد حاملا معه صوت الأدب العربي فيمس ضمير الإنسانية".² لما شهدته أعمال نجيب محفوظ من ابداع، فقد رفضت السيطرة الخارجية على بلاده، "ودعي إلى مصر مستقلة و على أديب ديمقراطي حاسم لا يساوم على ما آمن به وعلى مفكر أمضى حياته مناديا بالعدالة و انصاف المظلومين".³

في هذا المضمار نستطيع أن نقول أن نجيب محفوظ استطاع من خلال ما قدمه من الأعمال سألقة الذكر أن يترك بصمته في الوطن العربي بل في العالم ككل وذلك من خلال رواياته و قصصه و مسرحياته و مقالاته و شتى أعماله العظيمة، فقد عبر بذلك على لسان كل مصري و عربي لم تكن له الجرأة و الشجاعة التي يتحلى بها نجيب محفوظ، و تعد رواياته بما حققتة من نجاحات و عالمية الشاهد الأول على ذلك.

¹ - أبو العدوس، يوسف، نجيب محفوظ الرؤية والموقف ، ص 20، 21.

² - درويش، أحمد تقنيات الفن القصصي عبر الروائي و الحاكي، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر لونغمان، دار نوبال للطباعة، القاهرة، ط1، 1998، ص 200.

³ - دراج، فيصل ، نجيب محفوظ رائد الرواية العربية، ص 31.

4- نجيب محفوظ والجوائز:

استطاع نجيب أن يحصد مجموعة كبيرة من الجوائز نتيجة لإبداعه اللامتناهي، و ذلك بفضل ثقافته الشاسعة و نظرتة الثاقبة، و حسن تصرفه في توظيف زاده العلمي في مكانها المناسب و نستطيع لأن نحصى بعض الجوائز التي تحصل عليها عن بعض أعماله الروائية:

- جائزة قوت القلوب عن رواية "رادوبيس" عام 1943.

- جائزة وزارة المعارف عن رواية "كفاح طيبة" عام 1944.

- جائزة مجمع اللغة العربية عن رواية "خان الخليلي" عام 1946.

- جائزة الدولة التشجيعية في الآداب من المجلس الأعلى لرعاية الفنون و الآداب و العلوم الاجتماعية عام 1968.

- وسام الجمهورية من الدرجة الأولى عام 1969م

- جائزة نوبل في الآداب عام 1988م

- جائزة مبارك في الآداب من المجلس الأعلى للثقافة عام 1990م، ونحن في هذا سنسلط الضوء على جائزة نوبل لما لها من أهمية لدى كل الأدباء في مختلف أقطار العالم، لأنها جائزة لا يمكن أن تمنح لأي أديب فحسب بل إن صاحبها أكيد يمتاز بصفات أهله للفوز بها.

-نجيب محفوظ في عيون النقاد:

من المعلوم أن المرحلة الأولى من حياة نجيب محفوظ الأدبية منذ 1928 وحتى أواخر الأربعينيات تعرض الكاتب لإهمال نقدي كامل ثم جاءت بعد ذلك مرحلة اخرى من الاحساس النقدي بأهميتها الأولى مرة على يد الناقد اللامعين وعلى راسهم الاستاذ الكبير "سيد قطب" " 1906- 1966" و"أنور المعداوي" " 1920- 1965" فانقل أدبيابذلك من مرحلة الإهمال إلى مرحلة الاهتمام النقدي المحدود بأدبه، ثم جاءت بعد ذلك المرحلة الثالثة

وهي مرحلة الهجوم و الاعتراض على أدب الكاتب الكبير وقد بدأ الهجوم والاعتراض على أدب نجيب محفوظ بعد قيام ثورة 1952، و استمرت هذه المرحلة حوالي ثلاث سنوات من 1953 - 1956، وكان أدبيا نجيب محفوظ قد أصدر ثماني روايات و مجموعة واحد، أما الروايات فهي "عبث الأقدار" و "رادوبيس" "كفاح طيبة" "القاهرة الجديدة" "خان الخليلي" "زقاق المدق" "السراب" "بداية ونهاية" أما المجموعة الأدبية فهي "همس الجنون".¹

من المهم أن مرحلة الاعتراض النقدي والهجوم العنيف على نجيب محفوظ لم تتل من قوة هذا الفنان وصلابته ومتانة تكوينه: ولذلك فإن الهجوم انتهى بصدور "بين القصرين - قصر الشوق - السكرية" العظيمة سنة 1956. وقف إلى جانبه الناقد الذي هاجمه قبل ذلك الدكتور "عبد العظيمانيس" وأصبح له من المقدرين.

إذا أردنا أن نحصي النقاد الذين اهتموا بنجيب محفوظ بعد التقدير والاعتراف بأدبه وقيمه وأهميته فسوف نجد أمامنا بحرا زاخرا من الأعمال النقدية التي تناولت أدب هذا الفنان الكبير والحقيقة أننا لا نجد في تاريخ الأدب العربي كله منذ امرؤ القيس إلى الآن حركة نقدية واسعة تشبه حركة النقد التي تدور حول أدب نجيب محفوظ من حيث قيمه هذه الحركة وكميتها في أن واحد،²

فأعمال نجيب محفوظ كما يقول "سيد عثماوي" ترتبط أشد الارتباط بالعلاقة بالفن والسياسة العامة وروايته "المرايا" مثل غيرها من أعماله تداخلت فيها الرؤية والسياسة العامة على امتداد تاريخ مصر المعاصر منذ ثورة 19 حتى أعقاب هزيمة 67، هذه الشخصيات النمطية الغنية التي جسدت متناقضات عصرها من خلال الدلالات المباشرة التي فرضت أسبقية الأفكار الكلية على الواقع الموضوعي هذه الشخصيات التي تحاول أن تلمس بعض الحقائق السياسية في حركاتها الديناميكية في ارتباطها بالواقع التاريخي، وتحليلا لبعض مواقف القوى السياسية من أحداث عصرها بصفة خاصة و أعقاب ثورة 19، أحداث ثورة 52 أحداث نكسة 67 ومن خلال المونولوج الداخلي للشخصيات ثم التعبير عن مواقفها السياسية و أشكال وعيها السياسي التطبيقي، والنظري وهي ليست مستقلة عن التطور التاريخي.

¹ - لبنودي، محمد نجم الحق ، نجيب محفوظ في ضوء نزعاته الادبية، عالم الكتب الحديث ، اريد الأردن ، ط1، ص 275.

² - المرجع نفسه ، ص 244.

لقد كان لنجيب محفوظ أصداء داخل الوطن العربي وخارجه، وانتشرت أعماله وتوسعت وتداولت بين الشعوب حتى صارت طريقاً يهتدى به، وقد كان لأعمال نجيب محفوظ حظ وافر في الدول العربية لما التمس فيها من ثراء في طياتها، فقد اعتقد المستشرق الفرنسي جومبيه أن معظم إنتاج نجيب محفوظ توافرت له المقومات الفنية والانسانية التي تجعل القارئ في الخارج يقبل على مطالعتها فهي باستكشافها للجوانب الانسانية للمجتمع المصري تحفل بضروب القيم والفضائل التي ينتشي لقرائتها الفرنسي كالمصري تماماً، و ذلك لتناولها أمور تشغل بال الانسان في كل مكان قضايا إنسان هذا العصر وقلقه وتمزقه، وبحثه الدائم عن ذاته وصراعه من أجل تحقيق حريته و وجوده ونشدان العدالة و السلاح، يقول برنارد صاحب دار النشر "السندباد" أول دار نشر "ترجمت كتب الأديب نجيب محفوظ، أنه نشر ثلاث أعمال سابقة لنجيب محفوظ وهي "زقاق المدق" و "اللس و الكلاب" و "حكايات حارتنا" التي نشرت بعد الجائزة بأسبوع وطبع منها 100 ألف نسخة نفذت وتقوم بطبعه مرة أخرى.¹

في المقابل رأى أندريه ميكال. أنه ثمة عناصر تجديد كثيرة في أدب محفوظ منها تجديده في كتابة القصص الفرعونية كقصص القومية العربية المعاصرة، و خلفه القصة العربية الكبيرة الطويلة التي هي على غرار القصة الفرنسية كقصة بلزاك عند الفرنسيين و أهم ما ميز نجيب محفوظ عند "ديموسيكشو فاليه" "قدرة كتاباته على وصف الشارع المصري و تعبيره عن الناس و الحياة الشعبية في القاهرة بصدق و إمكانية أن يغوص في أعماق النفس البشرية، لينقل الحس الانساني و المشاعر و العواطف الانسانية بشكل عام، و هذا ما جعل أدب نجيب محفوظ عالمي و هو جزء من الإحساس العام العربي و الانسان المصري في المقام الأول"،² و عليه فقد اثار. روايات نجيب محفوظ انتباه النقاد داخل العالم العربي و خارجه رغم دورانها في فلك الرواية العربية نظرا إلى تنوع أنماطها.

¹ - ابو العدوس، يوسف، نجيب محفوظ الرؤية و الموقف ص 169-170.

² - المرجع نفسه، ص 169.

1- نجيب محفوظ وكتابة السيناريو:

قد بدأ نجيب محفوظ كتابة سيناريو الأفلام السينمائية قبل أن يفكر المخرجون في أفلمة أعماله الروائية ، يقول نجيب محفوظ: "...في سنة 1947 صديقي فؤاد نويرة قال لي صلاح أبو سيف المخرج "عاوز" يقابلك، في هذه الفترة كانت لي عدة روايات آخرها "زقاق المدق"...قابلنا صلاح أبو سيف في شركة تلحمي السينمائية، قال لي الواقع أنا قرأت لك "عبث الاقدار"، و تبينت منها أنك من الممكن أن تكون كاتب سيناريو "كويس"، قال لي أنه لديه قصة عنتر و عبلة.. علمني تقسيم المناظر، و بعد أن قرأنتيجة عملي أهدى لي كتباً في فن السينما، و اشتريت أنا بعض الكتب الأخرى حقيقة، تعلمت السيناريو على يدي صلاح أبو سيف..."¹

إذن فقد تعلم نجيب محفوظ كتابة السيناريو على يد المخرج صلاح أبو سيف الذي قام نجيب محفوظ بكتابة سيناريو "عشرة أفلام من أفلام هذه السيناريوهات التي بدأ كتابتها سنة 1947 و هي:"²

- المنتقم: إخراج صلاح أبو سيف سنة 1847.
- عنتر و عبلة: إخراج صلاح أبو سيف سنة 1948.
- لك يوم يا ظالم: إخراج صلاح أبو سيف عن رواية إيميل زولا "تريز راكان" سنة 1951.
- ريا و سكينه: إخراج صلاح أبو سيف سنة 1953.
- الوحش: إخراج صلاح أبو سيف سنة 1954 و هو فيلم يقدم قصة "الخط" المجرم و قاطع الطريق بصعيد مصر.
- جعلوني مجرماً: إخراج عاطفة سالم سنة 1945.
- فتوات الحسينية: إخراج نيازي مصطفى سنة 1954.

¹ - مسعدي، طيب ، أفلمة روايات نجيب محفوظ- اللص والكلاب - دراسة تطبيقية ، ص 218.

² - المرجع نفسه ، ص 219.

- شباب امرأة: إخراج صلاح أبو سيف سنة 1955، عن قصة لمين يوسف غراب.
- درب المهابيل: إخراج توفيق صالح سنة 1955.
- النمرود: إخراج عاطفة سالم سنة 1956.
- الفتوة: إخراج صلاح أبو سيف سنة 1957.
- الطريق المسدود: إخراج صلاح أبو سيف، عن رواية بنفس الاسم لاحسان عبد القدوس سنة 1958.
- الهاربة: إخراج حسن رمزي سنة 1958.
- أنا حرة: إخراج صلاح أبو سيف عن رواية عبد القدوس سنة 1959.
- إحنا التلامذة: إخراج عاطفة سالم سنة 1959.
- بين السماء و الأرض: إخراج صلاح أبو سيف سنة 1959.
- جميلة: إخراج يوسف شاهين سنة 1959.
- الناصر صلاح الدين: إخراج يوسف شاهين سنة 1963.
- ثمن الحرية: إخراج نور الدمرداش سنة 1965.
- الاختيار: إخراج يوسف شاهين سنة 1971.
- دلال المصرية: إخراج حسن الإمام سنة 1971.
- ذات الوجهين: إخراج حسام الدين مصطفى سنة 1973.
- المجرم: إخراج صلاح أبو سيف سنة 1978.
- وكالة البلح: إخراج حسام الدين مصطفى سنة 1983.

لى الرغم من أن اسم نجيب محفوظ لم يذكره صناع السينما كاتباً للسيناريو من الدرجة الأولى، إلا أن كتابة السيناريو لم تكن في مصر تعني تقنية كتابة السيناريو بتفاصيلها، فالتشابه الكبير بين الكتابة الروائية و السيناريو الأدبي المبني على الوصف و الحوار، هو ما عجل بفهم نجيب محفوظ لقانون الكتابة السينمائية في تلك المرحلة.

- أعماله الأدبية و السينمائية:

لجأت السينما إلى أعماله بعدما أثبتت حضورها فأعماله التي ظهرت قبل سنة 1960، كانت تحتوي كما كبيرا من الشخصيات، و تبدو مواضيعها مغرقة في واقع مصر و القاهرة بالذات، و قد يكون ذلك قد أضيف إلى سبب أكبر هو أن السينما في مرحلة الخمسينيات و ما قبلها، كانت تحاول أن تجد أسبابا تخوض من خلالها في الحديث عن الثورة و إلى جانب الثورة غناء و رقص، و لا يوجد في أدب نجيب محفوظ ذلك كله حتى تلك المرحلة.

يقول نجيب محفوظ: "الغريب أنني كتبت هذا العدد كله من الأفلام -يقصد السيناريو- و قصصي لم تجد من ينتجها، كنت أجد من يقول لي إنها صعبة، حتى أعد أحمد عباس صالح رواية "بداية و نهاية" لإذاعة صوت العرب، و عندئذ التفت إليها أهل السينما و قالوا: هاتوا الرواية دي... ثم أنتجت كل الروايات ونجحت، أول فيلم أعد لي "بداية و نهاية"..."¹

قد يثير التساؤل تأخر السينمائيين عن أفلمة أعماله الروائية، فقد بدأ الكتابة الروائية منذ مطلع الأربعينيات ولقي من الشهرة ما يتيح له أن يتعرف على أدبه صناع السينما، و لكن بعض الأسباب التي ذكرناها سابقا يضاف إليها حظ نجيب محفوظ نفسه، فهو من الذين يؤجل حظهم حتى إذا جاء أقبل دفعة واحدة، فهو يقول أن النقاد قد عرضوا عن الكتابة عن رواياته حتى ظن بنفسه و برواياته، ثم هو يمتن كتابه السيناريو منذ العام 1947، بل و هو يسهم في أفلمة روايات غيره من الأدباء، و لكن رواياته تبقى بعيدة عن أعين المخرجين، و لما اكتشفوا أعماله اقبلوا عليها هي الأخرى دفعة واحدة.

كان من أسباب الإقبال على أعماله أن السينما المصرية كانت تعيش أزمة هوية، فهي غريبة في معظمها عن واقع المصريين، و غلب على أفلامها أنها اقتباس من أعمال أدبية أجنبية أو أعمال سينمائية أجنبية، فقدمها صناعها كفن

¹ - مسعدي، طيب ، ، أفلمة روايات نجيب محفوظ- اللص والكلاب - دراسة تطبيقية ، ص 221.

للتسلية والترفيه، فمواضيع الأفلام لا تشكل أثرا في حياة المصريين، عدا عن تلك الإضافات التي توحى بجنسية العمل كالغناء أو الرقص.

برغم محاولة بعض المخرجين التعرض إلى واقع مصر كفيلم "العزيمة" لمخرجه كمال سليم سنة 1939، إلا أن تفاصيل حياة المصريين كانت تقدم مختزلة في لباس الفلاحين أو العمال الكادحين.

فكانت أعمال نجيب محفوظ -بعد أن تم اكتشافها- غاية ووسيلة، فهي غاية لأنها شكل مختلف كلياً عن مواضيع الأفلام السابقة، ووسيلة لأن روايات نجيب محفوظ لم تكن للتسلية و إنما كانت وسيلة مؤلفها لتقديم مصر أو جزء منها كما هي، وكذلك فعلت السينما.

فكيف كان التعامل مع روايات نجيب محفوظ سينمائياً؟

سبب هذا السؤال هو أن الاقتباس من الأدب العالمي أو من أفلام أجنبية كان يبدو أسهل، فتغيير ملامح العمل المأخوذ منه لها مبرراتها، فأسماء الشخصيات والأماكن و الأزمنة و ربما تتالي الأحداث، كلها تتيح لكاتب السيناريو أن يتعامل مع الأصل من منطلق البيئة المختلفة، فهو يحاول دائماً أن يوهم المشاهد أن ما يراه على شاشة السينما، هو واقعة أو على الأقل ما يمكن أن يحدث له أو لغيره، حجتهم في ذلك محاولة الإسقاط على الواقع المصري، فتبدو رواية "الجريمة والعقاب" أو "الإخوة كرمازوف" مجرد نصوص مختارة من واقع غريب مختلف في زمن مختلف و بعادات و شخصيات مختلفة إلى واقع مصري عنوانه الأكبر هو "الإسقاط على واقعنا نحن".¹

أما أعمال نجيب محفوظ الأدبية فتبدو أفلمتها أكثر تعقيداً، إذ أنها أعمال مصرية تقدم واقع المصريين و مؤلفها مصري، فلا يمكن ذلك كاتب السيناريو من حرية التصرف، و يبدو قيد النقل الأمين للعمل الروائي واضحاً، خاصة و أن

¹ - مسعدي، طيب ، أفلمة روايات نجيب محفوظ- اللص والكلاب - دراسة تطبيقية ، ص 222.

نجيب محفوظ عمد في رواياته الاجتماعية إلى تكثيف الأحداث و العدد الكبير للشخصيات المؤثرة في الرواية بشكل عام.

التوجه الفلسفي عند نجيب محفوظ:

من أبرز التغيرات التي مست كتابات الأدباء، تلك التي دخلت كتابات "نجيب محفوظ"، و أسفرت على ما يسمى بالروايات الفلسفية ذات البعد الرمزي.

لكن يجب أن نعرض إلى مراحل الأدب الروائي عند نجيب محفوظ:

أ- **المرحلة التاريخية الرومانسية:** و تشمل هذه المرحلة رواياته الأولى التي استوحاها من تاريخ مصر القديم و هي:

- عبث الأقدار صدرت سنة 1936

-رادوبيس صدرت سنة 1937.

-كفاح طيبة صدرت سنة 1938.

ب- **المرحلة الاجتماعية الواقعية:** و لقد استهل مرحلته هذه برواية القاهرة الجديدة سنة 1939 و ختمها بالثلاثية.

بين القصرين سنة 1948.

قصر الشوق سنة 1950

السكرية سنة 1952

و ضمننت هذه المرحلة الروايات التالية:

خان الخليل سنة 1941

زقاق المدق سنة 1942

بداية و نهاية سنة 1942

ج- المرحلة الثالثة: تتمثل في رواية "السراب" اعتمد فيها الكاتب على التحليل النفسي و هو ما يسميه "علي شلق" بالوضع السيكولوجي، لأنه صدى للرؤية الاجتماعية و النقدية الذاتية و الاجتماعية.

د- المرحلة الرابعة: و تضم هذه المرحلة:

اللص و الكلاب سنة 1962.

السمان و الخريف سنة 1962.

الطريق سنة 1964.

الشحاذ سنة 1965.

لم يكن هذا الاتجاه الجديد جديدا تماما، بل كانت بواكيره ماثلة في كثير من روايات المراحل السابقة، كما أن شكه الفلسفي ربما انتحى به ناحية بعيدة عن الإيمان التقليدي، و هو في موقفه من العقيدة كموقفه من النظم السياسية والاجتماعية.¹

يقول نجيب محفوظ "يخيل إلي انه حتى الروايات التاريخية لا تخلو من الفسفة، ثمة قدر منها في "رادوييس" و قدر آخر في "عبث الأقدار" حتى الاسم نفسه له مدلول فلسفي ما. و قبل أن أنشر هذه الروايات كتبت عددا من القصص القصيرة وكانت فيها خطوط فلسفية كثيرة". لذلك فإن ما كان متضمنا في روايات المرحلة الأولى من تساؤلات أصبح، واضحا في المرحلة الثانية، "وما كان يمكن استخلاصه من الظل الذي تلقيه الشخصيات و الأحداث قفز إلى المقدمة في عالم روائي خضع بنيانه للتغير و لاتزال أسسه مطروحة للمناقشة".²

كما أن لهذه المرحلة الجديدة بذور في دراسات سابقة لنجيب محفوظ، إذ تعرض فيها لهذا الموضوع و أبرزها في شكل مقالات فلسفية التي نشرها في "المجلة

¹-سلام، محمد زغول، دراسات في القصة العربية الحديثة. منشأة المعارف بالإسكندرية، ص 334.

²-فتحي، إبراهيم، العالم الروائي عند نجيب محفوظ، دار الطباعة الحديثة. د.ط1، ص 68.

الجديدة" طوال سبع سنوات من سنة 1932 إلى 1939. و تتضمن هذه الدراسات قضايا الفلسفة و الدين. و من أهم هذه المقالات دراسته الجريئة عن "الله". "عدد يناير 1936 و مقال "فلسفة الحب" يربط فيه بين فكرة الحب و الكمال و بين جوهر الكمال و فكرة الله".¹

هذا معناه أن الأفكار الفلسفية و الرؤى الذهنية لم تولد في هذه المرحلة الجديدة فقط، بل لها جذور و امتدادات عبر تطور أدب "نجيب محفوظ" الروائي - بل إن مجهود الفلسفة عاش في نفسي و استفدت منه"- و هذا راجع إلى أن "نجيب محفوظ" يرصد أحداث عصره و يكتب وفق رؤيته لها.

لعل أهم الروايات التي برزت فيها الوجهة الفلسفية رواية أولاد حارتنا". حيث يرى "جورج طرابيشي" أن السؤال الذي تردد في أولاد حارتنا "أين أنت يا جبلاوي" هو مركز المرحلة الفلسفية لدى "نجيب محفوظ" و الذي تعمق فيه في روايات المرحلة الفلسفية".²

كما أن هذه النظرة قد تجلت أيضا في أقصوصة "زعبلاوي" التي نشرها ضمن مجموعته القصصية "دنيا الله". و يرى مصطفى التواتي "أن ما جاء في روايات المرحلة الذهنية هو متابعة للبحث الذي بدأه الكاتب في قصة زعبلاوي و في رواية "أولاد حارتنا".³

¹ - ياغي، عبد الرحمان، في الجهود الروائية، ما بين سليم السينمائي و نجيب محفوظ- المؤسسة العربية للدراسات و النشر - ط2، سنة 1981 ص 94/93.

² - طرابيشي، جورج، الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية-بيروت-ط2، 1973 ص 35.

³ - التواتي، مصطفى، دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهنية، الدار التونسية للنشر المؤسسة الوطنية للكتاب ، أوت 1986 ص 74.

2- التوجه الفلسفي عند نجيب محفوظ:

عرف نجيب محفوظ منذ طفولته بحبه للقراءة، "فقد كان يهوى في مرحلته الابتدائية و الثانوية القصص البوليسية المترجمة، و كان في تلك الأثناء مهتما بالقراءة الفلسفية، و اتجه في حياته الفكرية اتجاها فلسفيا، التحق بقسم الفلسفة بكلية الآداب، و حين بدأ يكتب كانت كتاباته مقالات فلسفية، كانت قراءة استهلاكية فقط لا على أساس الكتابة مثلها لأن الفلسفة قد استهوتته".¹ يقول علي "شلق": "لم يدخل نجيب محفوظ قسم الفلسفة عن عبث، و ربما فعل ذلك و نووه يرون له رأيا آخر، و ما ذاك إلا لأن الفلسفة تمشي مع الدين جنباً إلى جنب و لأن الشاب نجيب محفوظ يعاني أزمة نفسية إزاء السراب المجهول، الغيب، إنه يفتش عن الله"²

بهذا دخل "محفوظ" إلى عالم الفن محملاً برصيد كبير من الثقافة الفلسفية، جزء من هذا الرصيد يرجع إلى السنيتين اللتين قضاهما في إعداد رسالة الماجستير عن "مفهوم الجمال في الفلسفة الإسلامية" بإشراف "مصطفى عبد الرزاق".

يمكن أن يكون نجيب محفوظ قد تأثر بأساتذة جيله يقول نجيب محفوظ: "...ربما لأن أساتذة الجيل الذي تعلمت الاهتمام بالفكر إبان شهرتهم كانوا أقرب إلى الفكر منهم إلى الفن مثل طه حسين و عباس محمود العقاد و سلامة موسى..."

فمعظم تفاصيل عالم هذا الفنان خاضعة للتطور و الضرورة، و أغلب القضايا التي تلح عليه في مرحلة "تترك ظلالها على المرحلة التالية أو تمد جذورها إلى المرحلة السابقة عليها"³

¹ - حسن نوفل، يوسف، القصة و الرواية بين جيل طه حسين و جيل نجيب محفوظ. د ط، القاهرة. ص 123.

² - شلق، علي، نجيب محفوظ في مجهولة المعلوم - دار المسيرة - بيروت - ط 1979 ص 47/46.

³ - ياغي، عبد الرحمان، في الجهود الروائية. ص 95.

و نجيب محفوظ نفسه يقول: "المعروف أنني مع بداية المرحلة الثانوية أخذت أهتم بعالم الفكر الفلسفي و الأدبي، و كان اهتمامي بالفلسفة مقدما على كل اهتمام آخر"، و من خلال هذا لم يكن غريبا تأثير هذا الفكر الفلسفي في أعمال نجيب محفوظ، و لم يكن غريبا أيضا اهتمامه في المرحلة الجديدة بالإيحاء و الرمز، وأن يهتم بالفكرة المجردة، فيطرح في بعض رواياته قضايا فكرية تشغل الرأي العام.

لقد بدأ هذا التوجه منذ روايته "أولاد حارتنا"، "حيث اتبع فيها خبرات الإنسان في ميدان الدين و العلم، ثم "الرص و الكلاب" التي أخذ أحداثها من قصة سفاح معروف وقت صدورها"، ثم "السمان و الخريف" التي استند فيها على فكرة هجر طير السمان من الأماكن الباردة إلى الأماكن الدافئة، قاصدا إلى معالجة سياسية هي أولى معالجاته السياسية بعد قيام ثورة 1952.

فهو يرمز بأسراب السمان إلى الوافدين، "جاعلا من فترة حكمهم خريفا يشمل فترة الحكم السابق على قيام الثورة"¹، و بعدها رواية "الطريق" وهي قصة بحث باسم "سيد الرحيم"، و هي "تصور مشكلة الإنسان المعاصر في بحثه عن عقيدة شاملة"²، ثم رواية "الشحاذ" حيث بلغ فيها نجيب محفوظ حدا كبيرا من التجريد الذهني ما جعلها رواية ذهنية بأتم المعنى"³.

¹ -بدري، عثمان، بناء الشخصيات الرئيسية في روايات نجيب محفوظ الذهنية، دار الحدائث للطباعة و النشر و التوزيع، لبنان بيروت 1986، ص 133.

² -النقاش، رجاء، أدباء معاصرون، كتاب الهلال-دار الهلال-ط، ص 216.

³ - التواتي، مصطفى، دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهنية، ص 14.

صورة البطل في روايات نجيب محفوظ لفلسفية:

تعددت صور البطل في روايات نجيب محفوظ وظهروا كما اراد الكاتب لهم "فالأبطال ينبعون من البيئة، و من الحقيقة، و لكنهم يحملون طابع تجربة و حضارة و موقف إنساني، و لذلك فلا تتناقض بين أن تكون الشخصية واقعية، و أن تكون في ذات الوقت ذات دلالة ما".

البطل الجديد عند نجيب محفوظ لم يعد ذلك البطل الذي هو نمط من الواقع يعكس لوحة اجتماعية، أو كرد فعل لهذا الواقع، بل تعدى هذا إلى البعد الحضاري الأكثر شمولية بوجهيه المحلي الخاص و الإنساني العام. هذا البطل -الذي يوشك أن يصل بنا إلى حافة الأسطورة- "تحركه أفكار كبيرة و أساسية، و إنه لا يكرر حياة الآخرين و لا يكتفي بالإستقرار المادي، فهو قد خرج عن نمط الحياة إلى البحث عن شيء يوازن المادة، و في بحثه عن هذا التوازن يكتشف أن حياة الإنسان ليست مستوية كما تبدو و إنما تتضمن غموض و ألغاز"¹.

لم يصور نجيب محفوظ مجرد التناقض و إنما تعداه إلى البحث عن الإنسجام المادي و الروحي و المعنوي للحياة.

لهذا اكتسب أبطاله مزايا و خصائص فنية و معنوية تجعلهم يختلفون عن باقي الشخصيات، فاعتنى ببنية شخصياته الرئيسية و طبيعة تركيبها اللغوي، كما اهتم بالخصائص الفنية و المعنوية التي تميزهم.

¹ - شكري، غالي، المنتمي، دراسة في أدب نجيب محفوظ، دار المعارف بمصر، ط2القااهرة 1969، ص 363.

-بناء شخصية البطل في روايات محفوظ الفلسفية:

من خلال آثار نجيب محفوظ نجد أنه يبني الشخصيات الأدبية بناء الخبير بأغوار النفوس و ظواهرها. و الأديب في تصويره لشخصياته عموماً، و الشخصية الرئيسية بصفة خاصة يتبع خطأ علمياً موضوعياً إلى حد بعيد لأنه "يوازن تماماً بين النمو الداخلي و الخارجي للشخصية الواحدة"¹

" يرسم نجيب محفوظ شخصياته ويراعي بناءها السيكولوجي و الفيزيولوجي يراعي عوامل الوراثة في الشكل و المظهر و الروح"²

نجد أن البطل يبدأ في الرواية حياته من بداية معينة، إذ يقدمها الكاتب أول ما يقدمها ذات صفات خلقية و خلقية محددة، و يتعاقب الأحداث تطور هذه الشخصية، حيث تطبع بدلالة رمزية، لا تفقدها خصائصها الرئيسية أو تتحرف بها عن خط مسيرتها الأولى، و إنما تعطيها بعداً فلسفياً، و النهاية التي تصل إليها تكون محتلمة عند القارئ أو حتمية في الغالب، لأن العناصر الأولية المكونة للشخصية هي التي تؤدي حتماً إلى هذه النهاية أو تلك. أي أن "كل هذه الشخصيات حملت بين طياتها منذ البداية العوامل التي أدت آخر الأمر إلى ما انتهت إليه"³.

لقد أراد نجيب محفوظ أن تترجم مختلف صور البطل رواياته وتترك أثراً بالغاً في نفسية القارئ.

¹ - الراعي، علي، دراسات في الرواية المصرية، المؤسسة المصرية العامة للتأليف و الطباعة و النشر، ص 247.

² - زغلول، محمد، دراسات في القصة العربية الحديثة، ص 272.

³ - الراعي، علي، المرجع السابق، ص 255.

-أهم خصائص البطل في روايات نجيب الفلسفية:

شخصيات نجيب محفوظ خيالية من ابتكاره، يصورها في رواياته ليجعلها رمزا للواقع. و هذا يؤكد نجيب محفوظ نفسه عندما سئل عن خلقه للشخصيات الروائية، هل تمثل أناسا حقيقيين في واقع الحياة؟ فكان جوابه:

"العلاقة بين الشخصية الروائية و الشخصية الطبيعية تظهر في المعادلة الآتية...الشخصية الروائية= شخصية طبيعية+ المؤلف. فإظهار شخصية طبيعية في عمل فني كما هي في الحياة محال...فليس لدينا الوقت أو الفرصة لمتابعة شخص في الحياة في ظروفه و أحواله و لو انقطعنا له...الشخصية الطبيعية عند دخولها في الروايات تتخذ وظيفة جديدة، و تدل على معنى جديد،...حتى إننا في النهاية ننسى الأصل...و لا يبقى لنا إلا الشخص الخيالي باعتباره الخادم لفكرتنا و لإحساسنا...فكل شخصية أصل في الحياة...و لكنها في الرواية غيرها في الحياة، و إلا ما كانت فنا على الاطلاق، خذ مثلا. الحجر في الجبل، و الحجر في الفيلا... ستجده في الحالة الثانية قد أخذ معنى جديدا و اكتسب وظيفة جديدة".

لشخصية نجيب محفوظ في رواياته الذهنية ميزات تخصها عن غيرها و تتمثل فيما يلي:

1-شخصية البطل في هذه المرحلة- مسيطرة و مؤثرة في البناء الروائي من البداية حتى النهاية، و" كأن الحكاية حكاية هذا البطل هو خالقها و موضوعها من خلال تحركاته تبرز أحداثها، و يكبر بناؤها مع نمو شخصيته، و لهذا كانت شخصية البطل ظاهرة و حاضرة على إمتداد النص الروائي".¹

فإذا نظرنا إلى "سعيد مهران" في "الرص و الكلاب" نجد أنه أول من يظهر و آخر يختفي و لم يغب عن النص الروائي لحظة واحدة، كما هو شأن "عمر الحمزاوي" أيضا، ثم يكون آخر من يختم الرواية قائلا "إن تكن تريدني حقا فلم

¹ - التواتي، مصطفى، دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهنية، ص 33.

هجرتي"¹، و"لم يغب هو كذلك عن أحداث الرواية، كما نجد "صابر" بطل "الطريق" يبدأ الرواية باكيا أمه، و يختمها هازا كتفيه مخاطبا المحامي: "فليكن ما يكن"².

2- شخصية البطل في المرحلة الفلسفية شاملة مع وجود اختلاف في الدرجات: "فبقدر ما تظهر خاصة و محدودة، فهي ترمز إلى الإنسان في أبعد تصور وتخطب أقصى جوانبه المادية و أبعاده الروحية."³

3- تتماثل هذه الشخصيات في اقترانها بالمكان و الزمان، لأن المكان جزء من هذه الشخصيات الرئيسية، له وظيفة كغيره من الشخصيات الفرعية. و هذا ما ذهب إليه "مصطفى التواتي" في قوله: "إن المكان في روايات نجيب محفوظ الذهنية ليس مجرد إطار للأحداث و الشخصيات، و إنما هو عنصر حي فاعل في هذه الأحداث و في هذه الشخصيات"⁴. "تنتهي كل الأحداث بين الخروج من السجن والدخول عليه، دون الإرتباط بمكان معين، أما الزمن فهو حاضر أو مستقبل."⁵

¹ - محفوظ، نجيب، الشحاذ، القاهرة ط2، 1966 ص 31.

² - محفوظ، نجيب، الطريق-دار القلم-بيروت ط1 1972، ص 223.

³ - شكري، غالي، المنتمي، ص 386.

⁴ - التواتي، مصطفى، دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهنية، ص 85.

⁵ - المرجع نفسه، ص 136.

- طبيعة التركيب الغوي لشخصية البطل:

إن المنهج الذي اختاره نجيب محفوظ في مرحلته الجديدة ألزمه خلق لغة جديدة، تحمل مفاهيم جديدة، و مضامين أخرى للحياة تختلف عما سبقها من أعمال. و قد عانى نجيب محفوظ معاناة الأنبياء في خلق هذه اللغة الجديدة على حد قول "غالي شكري"¹، لأنه نظرة جديدة لا تتفصل عن نظرتة للعالم و الإنسان، حيث أصبحت رمزا لا تعبيراً، و لهذه اللغة ميزات تمثل طبيعتها و تحدد وظيفتها التركيبية في بناء شخصية البطل.

-وظيفة الحدث في البناء التركيبي البطل:

الحدث الروائي مهم في تركيب نجيب محفوظ للشخصية الرئيسية، و ذلك لأن البعد الوظيفي لهذه الشخصية هو العنصر النشط في إيجاد المعنى الرمزي و الدلالي لها. فالحدث الروائي في هذه المرحلة تركيب مركز داخل شخصية البطل. و إذا كان قيام الحدث على وجود الفعل ورد الفعل، أي تأثير و تأثر في توليد المعنى الأدبي الذي يمثل لب العمل الفني الداخلي، فإن تلقينا لذلك الفعل ورد الفعل الدراميين يتم في هذه المرحلة داخل مجرى الوعي و اللاوعي لهذه الشخصية خارج نظام الحدث و وقائعية المكان و الزمان حيث ينتظم عالمها الروائي نظام آخر يتضمن في تركيبته العنصر الفلسفي الرمزي، و يكون ذلك عن طريق تمكن "محفوظ" المتميز من استخدام اللغة بطريقة درامية مكثفة يركز فيها كل شيء في مجرى شعور و لاشعور لشخصيته الرئيسية، على مدار يفقد فيه التسلسل الروائي للحدث أهميته، و يسلك وصفاً آخر هو "التسلسل الداخلي لمعطيات الذهن و الوعي و اللاوعي".²

هذا المجرى الشعوري الذي يعتبر "البؤرة التي رصد من خلالها المؤلف معطيات الرواية كلها، إذ تجمع فيها خلاصة الأسلوب الفني الذي كرسه نجيب

¹-شكري،غالي، المنتمي، ص 370.

²- بدري،عثمان ، بناء الشخصيات الرئيسية في روايات نجيب محفوظ، ص 247/241.

محفوظ لأداء هذه المعطيات، فقيمة الرواية كلها لا تكمن في تسلسل الحدث التاريخي و إنما في تلك الخلفية الذهنية و الشعورية التي تجعل لهذا الحدث معنى متضمنا في السياق العام للرواية".

و مما يجعل قيمة الحدث في روايات هذه المرحلة قليلة هو " البعد الرمزي الذي توحى به هذه الشخصيات من دلالات"¹، و هذا من أهم ما اقتصت به روايات المرحلة الفلسفية، و ما انفرد به البطل في هذه المرحلة عن غيرها.

¹ - جورجى ،زيدان مجلة الهلال، العدد يناير 1970. الجزء الأول. مركز المجلات الثقافية. بيروت لبنان. ص 180.

بطاقة فنية الشحات:

تفاصيل العمل:

1. ملخص القصة:

تدور أحداث القصة حول "عمر الحمزاوي"، محامي عيش مع زوجته "زينب" وابنتيهما "جميلة"، و "بثينة"، تراود "عمر" العديد من الأفكار عن الحياة و الوجود، و بعد مرضه يسافر إلى "الإسكندرية" للخروج من حالة الاكتئاب إلا أنها لديه بعد عودته، تتغير توجهاته بعد العودة و يصبح من مرتادي الملاهي الليلية، كما يتعرف على المغنية "مرجريت" و العديد من النساء بعدها، تتغير حياته مرة أخرى نحو العزلة و التصوف و قراءة القرآن.

2. نوع العمل: فيلم

3. تصنيف العرض: مصر 20 اغسطس 1973.

4. اللغة: العربية.

5. بلد الإنتاج: مصر.

6. هل العمل ملون: نعم.

7. إخراج: حسام الدين مصطفى "مخرج" أحمد السبعراوي "مخرج".

8. تأليف: نجيب محفوظ "رواية" أحمد عباس صالح "قصة و سيناريو و حوار".

9. طاقم العمل: محمود مرسي شويكار أحمد مظهر نياللي مريم فخر الدين حبيبة

"جلاديس".

ملخص الرواية:

صدرت رواية الشحاذ سنة 1965، و أثبتت هي الأخرى مقدرة نجيب محفوظ الفائقة على تطوير أدواته، دائما دون أن يتقيد بقالب معين. فبالنسبة لبداية الشحاذ قد وظف الرموز الدالة على الجمادات و الأحياء لإبراز انعكاسها على نفسية البطل.

تبدأ رواية الشحاذ"بعمر الحمزاوي بطل ثوري آمن بالاشتراكية و عمل من أجلها و لكنه افلت من يد الجلاذ فأثر السلامة و تحول من ثوري إلى بورجوازي و صار يكتنز المال حتى وصل إلى مرحلة خطيرة من الجمود، دعت طبيبه إلى اعتبار مرضه مرضا بورجوازيا. و المسألة خطيرة مائة في المائة، لا أريد أن أفكر أو اتحرك، كل شيء يتمزق و يموت..."¹ و تحول مرضه البورجوازي إلى أزمة فكرية ومأساة تصوف. بل قل تحول الثوري المادي إلى متمرّد ميتافيزيقي يرى كل كل شيء حتى ماضيه الثوري.

عثمان خليل نموذج الثوري المخلص، و لكن الثوري التقليدي الذي يؤمن بأنه اما أن تتم الثورة على يديه أو لا ثورة. و هو برغم جموده الفكري ثوري مخلص و في لم يعترف على رفاقه السابقين. و بفضل سكوته نعم الآخرون بحياة رغدة، من أمثال عمر الحمزاوي و مصطفى المنيأوي الذي تتكر لأصول الفن و تفرغ للبيع لأجهزة الاعلام، الصحف و الإذاعة و التلفزيون. أو كما يقول "قررت نبذ الفن بقوة مذهلتها أنا أبيع اللب و الفشار عن طريقالصحف و الإذاعة و التلفزيون على حين تنهض انت قمة من قمم المحاماة في ميدان الازهار"²، و لكنني أتساءل: "ما دامت الدولة تحتضن المبادئ التقدمية و تطبقها أليس من الحكمة أن نهتم بأعمالنا الخاصة؟"³

¹ - الشحاذ، ص 9.

² - عطية، أحمد محمد ، مع نجيب محفوظ، دار الجيل، بيروت، ص 22.

³ - المرجع نفسه، ص 111.

يعود عثمان خليل من السجن ويجد صديقه عمر، يقول: "...لم تعد لي رغبة في العمل على الإطلاق، تركته للمحامي المساعد في مكتبي و كل القضايا عندي تؤول منذ شهر..."¹، "و كثيرا ما أضيق بالذنيا، بالناس، بالأسرة نفسها، فإقتنعت بأن الحال أخطر من أن أسكت عنه"².

كان عمر يتحسس ماضيه الثوري في عثمان و ماضيه الفني في صديقه "مصطفى الميناوي" حيث كان هؤلاء الثلاثة في السباق متعاهدين على تغيير العالم بمبادئ الاشتراكية، و لكنهم لم يغيروا إلا أنفسهم فعثمان بالسجن بعد أول عمل إرهابي لهم. و عمر صار محاميا، أما مصطفى فنبذ الفن الذي كان يحلم به. وأصبح كل من عثمان و مصطفى الضمير المعذب لعمر، و يزداد هذا العذاب باقتراب موعد خروج عثمان من سجنه و هذا ما أدى إلى تضاعف إحساس عمر بمرضه. و تبدأ رحلة تسول النشوة في الملاهي الليلية حين رأى وجها جميلا أحس بنشوة أحييت الكائن الميت و آمن حينها أن النشوة هي مطلبه، فيتردد على الملاهي كنوع لعلاج حالته، فيتعرف على المغنية "رغريت"، ثم الراقصة "وردة" لكن يكتشف بعد ذلك أن المرض يعاوده إلى أن خرج مرة. وحيدا إلى الصحراء.

برغم من أن هذه اللحظة لم تدم إلا ثوان، فقد كانت كافية لتبهره و تجعله يتخذ قرارا نهائيا في هجران العمل و الأسرة و كل الدنيا باحثا عن سر الوجود و في هذه الأثناء وضعت زوجته زينب مولودا جديدا و هذه المقابلة تؤكد عقم الطريق الذي سلكه عمر.

عندما علم عثمان أن صديقه يبحث عن معنى لوجوده رد عليه قائلا: "عندما نعي مسؤوليتنا حيال الملايين فإننا لانجد معنى للبحث عن معنى ذواتنا"³.

تنتهي الرواية بأن يأتي عثمان إلى عمر فارا من رجال الشرطة. بعد أن تزوج من بثينة تجسيدا للقاء المتجدد بين النضال و الشعر. و جاء عثمان متوسلا إلى عمر

¹ - الشحاذ، ص 8.

² - الشحاذ، ص 9.

³ - الشحاذ، ص 180.

بأن يعود لأسرته و يعتني بها و بالجنين الذي في بطن بثينة لكن عمر يرفض بقوة و يودعه عثمان في أسف شديد لكن سرعان ما يعود حين لحق به رجال الشرطة ووجهون إلى عثمان الكلام: "المقاومة لا جدوى و لا معنى لها"¹.

فيتمتم عمر: "كل شيء له معنى"²، ثم يرتفع الصوت ثانية سلم نفسكيا عثمان "ألا ترى أن أي مقاومة عبث؟"³، فيرد عمر بجواب الأعمى: "لا شيء في الوجود عبث"⁴.

يصاب عمر الحمزاوي برصاصة تفقده وعيه و في سيارة الشرطة ظل عمر يظن أنه في حلم: "ترى ماذا يعني هذا الحلم؟..... و متى تختفي أحلامي من الدنيا و من فيها؟ متى يرى وجهه؟ ألم يهجر الدنيا من أجله؟"⁵.

من خلال إحساسه بألم جرحه أدرك أنه يعيش الحقيقة و ليست الأحلام، ثم وجد نفسه يحاول تذكر بيت من الشعر "ان تكن تريدني حقا فلما هجرتني؟" و هذه العبارة هي جواب أكثر منها استفسارا، فليست الطريق إلى الله بهجر العالم، و عمر هجر العالم بعدما مات في قلبه الشعر و النضال و الرب معا.

¹ - الشحاذ ، ص 216.

² - الشحاذ ، ص 216.

³ - الشحاذ ، ص 216.

⁴ - الشحاذ، ص 216.

⁵ - الشحاذ ، ص 220/221.

صورة البطل في رواية "الشحاذ":

لا جدال في أن أدب نجيب محفوظ الروائي هو ظاهرة أدبية متميزة بذاتها، و ما يميزها عمق و شمول النظرة الفنية و الفكرية، و من أهم الأمور في قالب الروائي عند نجيب محفوظ بناؤه للشخصية الروائية، و خاصة شخصية البطل و ما يلفت الإنتباه في "الشحاذ" هو أن كل من شخصياتها و أحداثها و حيزها المكاني والزمني يبدو رموزا مركبة تصب كلها في محور عام متمثلا في تمزق و ضياع البطل، نتيجة لوجود تناقض بين ما هو كائن و ما ينبغي أن يكون في كيان شخصية البطل و بنيته، يقول غالي شكري "إن البحث نفسه الذي يحتمل الجديد مع كل نفس يردده الانسان هو الطريق، وهو الغاية، و لا شك أن ضراوة الصراع بين ما هو كائن و ما هو محتمل أن يكون، بين المعرفة بالماضي و الجهل بالمستقبل هي محور البناء الروائي في أدب نجيب محفوظ الجديد"¹.

بناء البطل في رواية "الشحاذ" يقوم على نفس الخصائص الفنية التي تمثل التقنية الروائية عند محفوظ نجيب في كل روايات هذه المرحلة. و أهم ما امتاز به بناء البطل في "الشحاذ" هو تركيز كل الوحدات الروائية-"الحدث، المكان، الزمان، الشخصيات الثانوية"- "في الوعي الداخلي لشخصية "الحمزاوي"².

بهذا يفتقد الإحساس بالحدث التقليدي الذي يقوم على بداية محددة تؤدي بدورها إلى نهاية محددة، الشخصية هنا تولد دفعة واحدة باعتبارها معنى رمزيا يكرره الفنان بواسطة ولوجه إلى العالم الداخلي للشخصية، و اخراجه من مجال الفكرة المجردة إلى مجال التجربة الحسية.

يمتاز بطل الشحاذ "بروحه القلقة أو سيطرة جرثومة القلق -على حد تعبير رجاء النقاش- على نفس البطل"³، لذلك يحس البطل بالضياع فيتعارض مع

¹ - شكري، غالي، المنتمي، دراسة في أدب نجيب محفوظ، ص 375.

² - بدري، عثمان، بناء الشخصيات الرئيسية في روايات نجيب محفوظ، 271.

³ - النقاش، رجاء، أدباء معاصرون، ص 205.

الشخصيات المحيطة به. و يظهر هذا منذ أن تجلت أعراض المرض " المتمثل في خمود غريب ماتت معه الرغبة في كل شيء"¹، وقد مر عمر الحمزاوي بمراحل هي:

-مرحلة الاشتراكية: كان في بداية حياته اشتراكيا متطرفا، و مناضلا، و شاعرا.

-مرحلة الثراء: انتقل إلى حياة مترفة ناجحة، صار محاميا كبيرا.

-مرحلة الإنغماس في الذات: بعد احساسه بالمرض اتجه إلى تسول النشوة ابتداء من الملاهي الليلية.

-مرحلة إدراك اليقين: في هذه المرحلة عاد إلى الدنيا بعد أن هجرها.

قد تناول نجيب محفوظ بطله في هذه الرواية من هذه الجوانب، و ركز عليها في نمو الحدث و تطوره، و هذا ما يتضح لنا من خلال الصور المتعددة التي تميز بها البطل في هذه الرواية، و التي تتمثل في:

1- عمر الحمزاوي بين القبول والرفض:

تميز "عمر الحمزاوي" بالتفرد الصوفي المصحوب بالتجريد الفلسفي، للوصول إلى المطلق، و هذا ما يعبر عنه عنوان الرواية "الشحاذ" ترمز إلى مسيرة هذا الإنسان أو في رحلته في التسول النشوة، و لا تتصور رحلة دون عقبات و طريقا دون أشواك مهما كان الهدف و هذا ما أوجب المقاومة كمبرر لبقاء البطل في مواصلة مسيرته.

لقي عمر نفسه وحيدا منذ أن أصيب بمرضه الوهمي. حيث تبرز فرديته منذ أول مشهد في الرواية يقول نبيل راغب، "أما عن بطله الوحيد بحجرة الإنتظار فهو الإنسان الذي خلق وحيدا منتظرا مصيره المحتوم..."².

¹ طرابيشي، جورج، الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية، بيروت، ط2، 1980، ص 53.

² راغب، نبيل، قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ، دار الكتاب للطباعة والنشر القاهرة، 1967، ص 274.

حتى بالنسبة لأصله فإن نجيب محفوظ لم يذكر شيئاً سوى أنه: "...ابن الموظف الصغير... و سلسلة طويلة من آباءه و أجداده تهرات أقدامها من معاندة الأرض ثم تساقوا من الإعياء"¹.

عندما أصر عمر على الإستمرار في طريقه إلى العزلة كان يحس بقطيعة بينه وبين العالم يخاطب صديقيه: "لا سبيل للتفاهم فيما بيننا"² و تبرز قمة التصوير لتفرد "الحمزاوي" عند انتهائه إلى العزلة عن الدنيا حين أخفق في كل الطرق التي توصله إلى نشوة اليقين.

حيث أن "الحمزاوي" تتكرر لماضيه الثوري و الشعري معتبرا أن عهد الشعر قد ذهب مع عبث الطفولة. أما مصطفى فاستبدل الفن بالتهريج، و أما عثمان فقد مثل الطبقة القديمة التي ينتمي إليها عمر و المتمثلة في الفكر.³ و "بين الفكر و الواقع تدور رحى الصراع الأليم بين عمر و عثمان"⁴، فعثمان هو النصف الثانيو ويتضح لنا هذا أكثر بزواجه من بثينة التي حملت منه جنينا و الذي يربط بين عثمان وعمر، يقول عثمان "و لكننا نصفان متكاملان"⁵، لكن كل من عمر و مصطفى أصبحا رافضين لهذا الماضي، قال مصطفى لعثمان عند خروجه من السجن "...أن موقفنا القديم لم يعد ضرورة حتمية"⁶. باعتبار أن عثمان هو الجانب الحي من "الحمزاوي" فهو يعتبر نفسه ممثلا للملايين "الإنسان إما أن يكون الإنسانية جمعاء و إما أن يكون لاشيء"⁷.

¹ - الشحاذ. ص 28.

² - الشحاذ ، ص 194.

³ - التواتي ، مصطفى، دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهنية، ص 45/46/47.

⁴ - شكري ،غالي ، المنتمي في أدب نجيب محفوظ، ص 400.

⁵ - الشحاذ،ص 162.

⁶ - الشحاذ ، ص 178.

⁷ - الشحاذ ، ص 178.

تلازم الوحدة عمر في بحثه عن سر الوجود يقول عمر لإبنته بثينة "ألم تفتني بعد إلى أنني أصم"¹.

لم تكن العزلة هي الحل و يعني بالعزلة الخلاء الروحي وليس الخلاء في الصحراء- "منذ أن مات في قلبه الشعر و النضال و الإله معا فكان عليه أن لا يهجر العالم بل أن ينتمي إليه و أن يشارك في صياغة الحياة"².

2- عمر الحمزاوي والصراع:

يظهر "عمر الحمزاوي" في بداية الرواية بطلا قويا لاضعف فيه³، قال له الطبيب: "و لكنك عملاق بكل معنى الكلمة، كنت طويلا جدا و بالامتلاء صرت عملاقا"⁴ لكن سرعان ما إهتزت هذه الصورة و وهنت هذه القوة ببداية المأساة المتمثلة في المرض.

تتبع مأساة الحمزاوي من كرهه للماضي و صراعه المتمثل في محاولة التخلص منه⁵، و بالرغم من موت هذا الماضي منذ عشرين سنة إلا أن الإحساس به لم يمت⁶، قالت له زوجته "كنت في شبابك مثلهم لا تتكلم إلا على الإشتراكية و هي مازالت في دمك"⁷، وقد تمثل هذا الماضي في شخص عثمان خليل الذي كان يبرز من الأسوار العالية كشبح الأب في مسرحية "هملت" يذكره يماضيه الثوري الذي خانته "غاب عثمان دون أن يعترف. رغم الأحوال لم يعترف. و ذاب في الظلمات كأن لم يكن. و أنت تمرض من الترف..."⁸.

¹ - الشحاذ، ص 198.

² - طراييشي، جورج، الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية، ص 64.

³ - شكري، غالي، المنتمي، ص 363.

⁴ - الشحاذ، ص 6.

⁵ - التواتي، مصطفى، دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهنية، ص 66.

⁶ - طراييشي، جورج، الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية، ص 54.

⁷ - الشحاذ، ص 34.

⁸ - الشحاذ، ص 20.

كما تمثل ماضيه الفني في ابنته بثينة التي أصبحت شاعرة، "الشعر الذي تتكرر له هو الآخر مع كثير من الحنين إليه فركيزتا هذا الماضي هما الثورة و الشعر"¹، يقول عمر "الشعر هو حياتي و ان تزواج شطرين ينجب نغمة ترقص لها أجنحة السموات"² و لكن كل هذا الماضي ولي، يذكر الطبيب الحمزاوي بعثمان فيرد عليه عليه بأنه "لا يحب الماضي لكن هذا الماضي يصر على الإنبعاث و لم تكن بداية إحساس عمر بمرضه الوهمي مع إقتراب موعد خروج عثمان من قبيل الصدفة، فلأن عثمان خليل هو ضميره الذي يستيقظ"³، فكلما ازداد هذا الماضي يقظة في نفسه ازداد عذاب عمر و اضطرابه إلى أن كره كل شيء حوله يرمز إلى انتهازيته "...المال و الزوجة التي تنهض رمزا للبنك و المطبخ كرد فعل منه لعذاب الضمير غير أنه حاول أن يقاوم مرضه و يتشبث بحاضره الذي بناه على حساب الماضي المسجون"⁴.

من هذا يمكن أن نقول أن شخصيات نجيب محفوظ تخضع لثنائية متناقضة و قد تجمع شخصية واحدة بين متناقضين و " غالباً ما يكون هذا التناقض بين الشخصية المحورية و شخصية مناقضة لها في الملامح النفسية و الفكرية وسيلة فنية يعتمدها المؤلف لإبقاء مزيد من الضوء على الشخصية الرئيسية، و توفر العوامل المقنعة التي تبرز المسار الذي اختارته هذه الشخصية بفعل ظروف ذاتية و موضوعية، قد تكون الثنائية داخلية. بمعنى أن الشخصية تجمع بين النقطتين و تتسم بالإزدواجية بين الباطن و الظاهر".

يعرض عمر نفسه على الطبيب و يزداد كرهاً للماضي باقتراب موعد خروج عثمان خليل رمز الثورة و المدنية الفاضلة. و " كلما كفر بالثورة كفر بالشعر أيضاً بعدما لم تعد أيام الجهاد إلا ذكريات محنطة"⁵، يقول عمر لماذا اضطرب إذا كرر

¹ - التواتي، مصطفى، دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهنية، ص 66.

² - الشحاذ، ص 28.

³ - طرابيشي، جورج، الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية، ص 54.

⁴ - التواتي، مصطفى، دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهنية، ص 67.

⁵ - المرجع نفسه، ص 67.

الأبناء سيرتتا؟ و يقول رادا على بثينة"الموهبة ماتت إلى الأبد ما للشعر و هذا الطولو والعرض، و التفكير الدائب في القضايا، و بناء العمارات و الطعام الدسم لحد المرض"¹.

لكن كل هذا لم يمنع من "استيقاظ ماضيه الثوري، الشعري من حين إلى آخر"² وتتفجر أزمته عندما علم أن ابنته تكتب الشعر و هي عاشقة لسر الوجود كأبيها. يسألها: "هذا هو حبيبك؟ و يأتيه الجواب اللاسع: كما أنه حبيبك."³ و يحاور نفسه "كان لا حبيب الآن. القلب لم يعد يفرز إلا الضياع و بين النجوم يترامى الفراغ والظلام وملايين السنين الضوئية"⁴.

عندما رأى أن هذا الماضي يوشك أن ينبعث...أخذ يفكر في الهروب منه...يقول في نفسه:"مأشد استجابة نفسك ل"تهرب" كأنها مفتاح سحري يلقي إليك في جب لقد بدأ يفكر في الهروب من كل ما يربطه بطبقته الجديدة من عمل و أسرة"⁵، فهو يحس أن الزوجة و العمل هما رمز الحياة البرجوازية و هاهو يحدث نفسه:"لماذا يجيء دور زينب بعد العمل؟...ياالهي إنها شيء واحد زينب و العمل والداء الذي زهدني في العمل هو الذي يزهدني في زينب..."⁶.

بينما يفكر عمر في الهرب يفكر في كلام صديقه مصطفى حين يوصيه بزوجته:"لاتنس الأيام الأليمة، لا تنس الحب أبدا، تذكر أنه لم يعد لها أهل في هذه الدنيا مقطوعة من شجرة، و لا أحد لها سواك".من هذا الحوار نجد أن الماضي يطغى على الحاضر...و"يزيد الصراع من خلال استعمال نجيب محفوظ لضمير المخاطب في حديث البطل و كأنه شخصيتين أحدهما عمر الحمزاوي."⁷

1- الشحاذ، ص 49.

2- التواتي، مصطفى، المرجع السابق، ص 68.

3- طرايبشي، جورج، الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية، ص 56.

4- الشحاذ، ص 48.

5- التواتي، مصطفى، المرجع السابق، ص 68.

6- راغب، نبيل، قضية الشكل عند نجيب محفوظ، ص 282.

7- المرجع نفسه، ص 280.

و رحلته في بحثه عن سر الوجود هي "الترجمة الأمنية للمرحلة التي وصل إليها البطل من العذاب"¹ حيث اختفى وسلك طريق التصوف بعد خروج "عثمان" من السجن.

¹ - شكري ،غالي ، المنتمي، ص 399.

3- عمر الحمزاوي والمصير القلق:

هجر عمر الحمزاوي حياته العائلية "معتبرا إياها نوعا من التكرار و العادة"¹، و "بدأ رحلته في البحث عن النشوة و تحقيق الذات في مباحج الجنس و لذائذه"²، كما "أن للجنس دلالة أخرى و هي تعبير عن الإلتحام بالطبيعة"³، و الطريق الذي سلكه عمر من أجل تحقيق هدفه يؤكد أيضا مدى الإرتباط بين المادة و الروح.

إن عمر الحمزاوي يمثل نموذج سلبيا لعلاقة الإنسان بالحياة و بالله، يحدث الطيب "عمر" عن مفهوم الحرية من المنظور الوجودي: "من الآن فصاعدا "بداية الزمن الوجودي أنت أي الإنسان الطيب تخلق عن فكرة الله. فأنت حر والفعل الصادر عن الحرية نوع من الخلق"⁴، فمأساة عمر تتبع في أنه يعلم أن حياته عبث و أن الموت يتريص به "...ألسنا نعيش حياتنا و نحن نعلم أن الله سيأخذها"⁵.

غير أن "عمر الحمزاوي" وجهته مرة ثانية بإختياره لطريق التصوف و مما لا يدع مجالاً للشك في فشل هذا الطريق، هو أن "اللحظة التي عرف فيها النشوة في الخلاء قد أنتهت مع الوقت الذي أتى فيه المخاض لزوجته و لم يكن هذا من نجيب محفوظ من قبيل الصدفة"⁶. فمن خلال رواياته الذهنية يعرض دائما "طريق الدين في صورة اللاطريق"⁷.

هنا تكمن قدرة نجيب محفوظ في الربط بين الفلسفة و الفن، فقد استطاع بتتسيقه بين أنبل القيم الروحية و المادية أن يرجع المشكلة الميتافيزيقية، الفلسفية إلى

¹ - التواتي، مصطفى، دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهنية، ص75.

² - شكري، غالي، المنتمي، ص 42.

³ - التواتي، مصطفى، المرجع السابق، ص79.

⁴ - المرجع نفسه، ص74.

⁵ - الشحاذ، ص 56.

⁶ - طرابيشي، جورج، الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية، ص 60.

⁷ - التواتي، مصطفى، المرجع السابق، ص73.

بعدها الفني الشامل بنعتها مشكلة اجتماعية في الأساس، و أن يعبر عما يأخذ من الفلسفة تعبيراً فنياً. فهو يحول الفلسفة إلى تجربة في النفس بعدما كانت معادلة عقلية مقتصرة على الفلاسفة.

بزواج عثمان من بثينة رغم فارق السن "تجمعت أطراف الماضي، النضال و الشعر، لتحمل بثينة في أحشائها جنيناً. و بإلقاء القبض على عثمان خليل خرج من الدنيا كان "في المقابل شفاء عمر و عودته إلى الدنيا و هو ينتظر حفيداً و هو رمز المستقبل، ووالده الماضي الثوري الذي عاد إلى السجن"¹.

¹-التواتي،مصطفى، دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهنية، ص 69-70.

جدول تفصيلي للشحاذ بين الرواية و الفيلم

الرواية	الفيلم
<p>* اختار نجيب محفوظ الشحاذ عنوانا دلالة على المفردة التي ترمز إلى تسول الحقيقة، بعد افتقار النفس و احساسها بالفراغ من جوهرها الأصيل، حيث بدأ عمر الحمزاوي شاعرا حالما ثم صار نائرا متطرفا ثم انقلب إلى برجوازيا.</p> <p>* إن المتتبع لرواية الشحاذ يجدها متصلة بوقائع تاريخية تخص ثورة الضباط في مصر فعمر بطل يعبر عن العديد من أبطال مصر و زمن الرواية أراد تصوير وجه لهذه الثورة.</p> <p>* يوجد أيضا زمن داخلي هو ذلك الزمن الذي يربط شخصيات الرواية و هي تتحاور و تتصارع فيما بينها، كما يذكر نجيب محفوظ في روايته حلول الفجر هذا الزمن الذي يرمز إلى ولادة يوم جديد و لعل زمن الليل أيضا له دور كبير في التأثير عن القارئ.</p>	<p>* غير المخرج حسام الدين مصطفى الفيلم بعنوان الشحات 1970 تعني المتسول و صور فيها عمر الذي يبحث عن معنى الحياة لكنه صوره مجرد رجل لديه مشاكل حسية و نزوات ملأ الجنس مشاهد الفيلم.</p> <p>* قام المخرج حسام الدين مصطفى باعتماد ثورة الضباط كقالب بداية لينقل صورة البطل عمر الحمزاوي و استغل زمن الثورة ليكون لها أثر عن شخصيته التي تخلت عن مبادئ الاشتراكية.</p> <p>* فيما يخص زمن الفيلم يكون أقل من زمن الرواية لأنه يختزل الكثير من صفحات الرواية في مشاهد و لقطات معينة.</p> <p>لكن يجدر بالذكر أن المخرج اعتمد زمن الليل و الظلام و الفجر ليرسم ملامح شخصيات فيلمه و قدم لنا نفسياتهم المتوترة به.</p>

* حدث صراع بين الحاضر و الماضي فقد كان نجيب محفوظ يعود بذاكرة شخصياته إلى الماضي مما بين أن الزمن كان مزيج بين لحظة عاشها البطل حاليا و بين تراجع و عودة إلى أحداث بين ثنايا الماضي.

* تنوعت الأمكنة التي اختارها نجيب محفوظ في روايته لشخصياته فكانت القاهرة رمز للاختناق و الاسكندرية و بعض الأماكن مثل العيادة و الملاهي و البيت و السجن .تنوع هذه الأمكنة سمح للشخصيات أن تؤدي دورها و تظهر لنا رموزا فلسفية تبناها نجيب

كالصحراء التي أراد أن يرمز لهروب الحمزاوي بحثا عن حقيقة الوجود، و العيادة رمزت للبحث عن علة مرضه و رجاء الشقاء و أيضا البيت الذي يرمز إلى وحدة المجتمع و الملاهي التي بحث فيها الحمزاوي عن اللذة.

* اتسمت شخصيات نجيب محفوظ في الرواية بمركزيتها حيث تدور الأحداث حول عمر الحمزاوي الشخصية المحورية للرواية و ترتبط بقية الشخصيات به.

- عمر الحمزاوي: ثائر ثم شاعر ثم

* قام المخرج أيضا بإدخال زمن الماضي بتصوير مشاهد أو جعل شخصياته تتحدث عن لحظة أو ذكريات وقعت فيها قبلا، كان من بينها صراع داخلي وقع فيه الحمزاوي بتذكر أيام النضال و أيام الشعر.

* لم يختلف المخرج كثيرا عن الأمكنة التي اختارها نجيب محفوظ لكنه بالغ كثيرا في اعتماد الملاهي الليلية التي صورت شخصيته مجرد بطل يبحث عن الجنس.

كما اعتمد القاهرة و الاسكندرية و السجن و البيت و لعلها نقاط اشتراك مع الرواية.

* ظهرت الشخصيات في فيلم الشحاذ عن طريق ممثلين جسدوا الأحداث عن طريق مشاهد مختلفة.

و كل ما قيل عن شخصيات الرواية هو نفسه يقال عن شخصيات الفيلم، لكن الصورة السينمائية سمحت للمشاهد

مراقبة الشخصيات من خلال الفيلم، أما الرواية تجعل الشخصيات في مخيلة و ذهن القارئ كل يتخيل ملامح الشخصية كما يريد.

برجوازي ثم مريض يبحث عن الشفاء.
 - مصطفى: انعكاس للحاضر رغم أن له علاقة وطيدة مع ماضي الحمزاوي.
 - زينب: شخصية مثلت دور المرأة التي تحب زوجها و تسعى إلى بقاء الأمان و الوحدة بين أفراد عائلتها رغم المرض الذي وقع فيه زوجها.
 - عثمان: هو صورة للماضي الصريح و كان بمثابة صوت الضمير الذي أوقع عمر الحمزاوي في صراع داخلي كما أنه صورة للثورة التي قتلت خلف قضبان السجن.
 - بثينة: نقطة اشتراك بين الماضي و الحاضر خاصة بعد علاقتها التي أنثرت بمولود مع عثمان.
 - سمير و جميلة: براعم صغيرة ترمز لبداية الحياة و لاستمرارها.
 - وردة: رمز لزهرة حب فقدت معنى الحياة.
 - مارجريت: رمز اللذة الحرام و اشتهاها العودة إلى صورة انسان لا يفرق بين الحلال و الحرام.
 لقد كان وجود هذه الشخصيات مرتبط بشخصية عمر الذي كان يحركهم و يتحكم في وجودهم و غيابهم في الرواية.

* رسم نجيب محفوظ ملامح شخصياته و صور لنا العلاقة بينهم ملموسة كان يتحدث عن احساس عمر بالمرض و الكآبة و يرسم لنا كيف تغيرت ملامحه و حتى حين تعامل مع زوجته و بناته اخفت ملامح الحنان الأبوي و جاءت بقايا مشاعر قتلها الاحساس بالوحدة و الألم و الضياع.

و يصور الكاتب مختلف شخصياته بتفاصيل دقيقة تظهر رموزا مختفية في داخلهم.

- كما قام نجيب محفوظ برسم ملامح للمكان من خلال الحديث عن تفاصيل الأشياء الموجودة فيه.

* يتخلل الرواية حوار داخلي و آخر خارجي:

- الحوار الخارجي: قد يتضارب زمن السرد مع زمن الحدث و بالتالي يقع صراع في حوار الشخصيات فالحوار الخارجي يقع بين الشخصيات و مختلف النقاشات التي يقعون فيها.

- الحوار الداخلي: هو أحد الأساليب الذي تختص به الرواية الفلسفية.

لعل هذا الحوار يمثله الراوي الذي يجعل الشخصيات في حوار باطني و هو

* تميزت ملامح الممثلين بأنها صورت فعلا الصراع الذين وقعوا فيه.

- فتظهر عمر الحمزاوي شخصا مهزوما و مريضا يبحث عن الشفاء و يقع بين مد و جزر.

- بقية الممثلين في حيرة و قلق و ألم خاصة زينب الزوجة و بثينة الابنة و وردة الحبيبة.

* بالنسبة للحوار في الفيلم هو داخلي و خارجي أيضا.

يمكن القول عنه مثل ما قيل في الرواية.

لكن بخصوص الحوار الداخلي إذا كان في الرواية عن لسان الراوي فهو في الفيلم على لسان الممثل في حد ذاته.

كما أن هذا الحوار يتجسد لنا من خلال مشاهد و صور ناطقة.

يمثل سلطة الراوي على الشخصيات خاصة تلك التي يوظف فيها الضمائر أنا نحن هو التي تصور ملامح الذات أو الشخصية .
و أحيانا يستعملها ليحاسب نفسه أي الشخصية.

* لغة الرواية:

تميزت نجيب محفوظ في رواية الشحاذ و ظهر هذا التميز كونه وظف اللغة متقاطعة بين ما هو حسي و ما هو ذهني و ظهرت الشخصية المتمزقة و انعكست عن اللغة و ترتيبها و كانت مغامرة بطل يسعى للتحرر من سجن العجز عن ادراك معنى الوجود و نشوته و مغامرة كاتب يطمح للتحرر من رتبة المؤلف لغة و تأليفا.

فالأول أراد الهروب من قيود المفرد و سجن المكان و حدود الزمن، و الثاني أراد الهروب من قيود المستهلك و المتداول و أراد ولادة فن جديد يسمى رواية فلسفية.

فإن كان الحمزاوي تخلى عن الشعر و سحره و صورته، إلا أن نجيب محفوظ متعنا بلغة روايته الشاعرية و قوة تمكنه من اللغة ظهرت واضحة بشدة في

* لغة الفيلم:

تميز بأنها باللهجة المصرية و هذا ما يمكن أن يكون نقطة اختلاف مع الرواية التي اعتمدت لغة عربية و لهجة مصرية.

- اعتمد المخرج لغة سهلة قريبة من أذن المشاهد و متداولة .

- و جدير بالذكر أن الرواية نجيب محفوظ أجبرت المخرج حسام إلى أن يغير في بداية الفيلم بالإضافة إلى أن المخرج قام باختزال العديد من صفحات الرواية في مشاهد.

نجيب محفوظ يعتبر نفسه مسؤول أمام القارئ لا أمام المشاهد و أن ما يذم أو يمدح فيه بخصوص الرواية و ليس الفيلم

لأن هذا الأخير مسؤولية المخرج من ناحية اللغة و كل ما يتعلق بالأحداث.

الشحاذ.

و تزوجت بين العربية و اللهجة
المصرية وفق ما يقتضيه الحوار في
الرواية.

* القارئ لرواية الشحاذ:

يجد البطل يعيش حالة صراع مع الذات
و مع من يحيطون به فهو تحت صراع
هو حبس عقائدية على سر الوجود فهو
متسول لا يبحث عن المال و انما هو
متمزق الفكر، فقير للمساعدة الروحية
فهو شحاذ مثقف غني يريد أسرار الكون
و معرفة معنى الحياة و ماذا تخفي
الصور الساذجة لهذا الوجود.

فالبطل تخلى عن كل الأشياء التي في
شخصيته فيعد أن وجد النجاح في الثورة
و الشهرة وقع في شباك الصراع بين
الماضي و الحاضر، فهو حقق النجاح
في المجتمع و حسر النجاح في الصدق
مع النفس، و المبادئ فالحمزاوي
صاحب عقيدة اشتراكية، حسر نفسه في
دائرة الشكوك و الخوف و التساؤل.

* المشاهد لفيلم الشحات:

يجد أن البطل وقع في شكوك المرض و
في ظل البحث عن حقيقة الوقود يقع
في فخ الشهوات و يتتبع مواطن اللهو و
السهر فيضيع وسط الكباريهات و
أحضان بائعات الهوى.
و بين الوقوع في الحب مع وردة و
الجنس مع الكثير من النساء يكون
صراع عائلي مع الزوجة و الابنة و
صراع مع الذات و صراع آخر مع
الحاضر و الماضي و بين الشكوك و
المرض و الوحدة يخسر الحمزاوي
شهرته و ماله و نفسه و يصبح فارغ
اليدين.

* وضع نجيب محفوظ نهاية لبحث الحمزاوي عن حقيقة الوجود بعد أن تاه في الصحراء و جعله يعود إلى الدنيا مردداً "إذا لم تكن تريدني فلما هجرتني" نقطة انفراج و نهاية للبحث لكنها نهاية مفتوحة و بعودة البطل مصابا برصاصة و عودة عثمان خليل للسجن يبقى ثمرة زواج بثينة و عثمان نقطة اتصال بين الماضي و الحاضر و لعلها هي همزة الوصل التي ستجعل الحمزاوي يرى حفيده بأمل و يتمسك بالحياة من جديد.

* لم يختلف المخرج حسام كثيرا عن نهاية الرواية التي وضعها نجيب و لعل هذا التوافق حفاضا على الشكل العام للرواية أو لتقبل المخرج لهذه النهاية رغم أنها مفتوحة و لا تصور فعلا عودة عمر الحمزاوي معافى و متقبلا للواقع و إنما صورته عاد مصابا برصاصة مردداً "إذا لم تكن تريدني فلم هجرتني" فكأنها عبارة ندم و تصالح مع الدنيا و طلب للصفح و بداية صفحة جديدة.

تعتبر الرواية الفلسفية من مراحل تطور الكتابة في فن الرواية عند نجيب محفوظ وبما أن الإنتاج الروائي متجدد ومتطور يتبعه تطور سينمائي، كان لزاما علي أن أحيط بأهم النقاط التي وردت في بحثي خاصة وأن الرواية الفلسفية دخلت العالم السينمائي لتأتي بالجديد المختلف، ولعل أهم النقاط التي وردت في مذكرتي أوصلتني إلى النتائج التالية:

-مرت الرواية بمراحل تاريخية عديدة بدأت عند الغرب بروايات خيالية مثل الحمار الذهبي، وانتقلت إلى العرب وظهرت السير التاريخية والأدبية والدينية ونوادير البخلاء وأخبار الملوك. ظهرت الرواية في مصر وكانت رواية زينب أولى المحاولات. وكان للرواية دعائم فنية تنوعت بين السرد، الوصف والحوار.

- ظهرت السينما لترجم الرواية من الكلمة إلى الصورة. فقد كانت البداية عند الغرب كالعادة حيث كانت تعرض أمام المشاهدين أربعاً وعشرين صورة في الثانية. تطورت بعد ذلك حتى وصلت إلى أفلام تدوم طويلاً. وقد دخلت السينما إلى البلدان العربية وأخذت تتطور إلى أن وصلت إلى ما هي عليه الآن.

- ثمة علاقة وطيدة بين الرواية والسينما خاصة في جانب الأفلام لأنها عملية تحويل من كلمة إلى صورة ناطقة.

- تنافس المخرجون في كتابة السيناريو لأعمال نجيب محفوظ وجسدوا رواياته سينمائياً راغبين في إرضاء المشاهد بأعمال قيمة وفي المستوى.

- كان التوجه الفلسفي لنجيب محفوظ بحثاً عما هو جديد وتمرد على كل ما هو كلاسيكي في عالم الرواية التقليدية.

- ميزت الروايات الفلسفية عند نجيب محفوظ شخصية البطل الذي كان محور الرواية ومسيرا لأحداثها ومسيطر على الشخصيات الثانوية.

- كانت رواية الشحاذ نموذج مميز لإظهار الرواية الفلسفية عند نجيب محفوظ لما أظهره "عمر الحمزاوي" من صراع وتمزق داخلي كان رمز الفلسفة التي أراد نجيب محفوظ رسم معالمها.

- وبين مد وجزر حول إشكالية خدمة الرواية للسينما أو العكس تجدر الإشارة إلى:

- تمكنت السينما من تصوير ونقل بعض الروايات كما هي إلى المشاهد..
- وقعت السينما في مشكلة رفض بعض الأدباء والكتاب لأفلمة أعمالهم كونهم نقموا عليها بأنها شوهدت رواياتهم وطمسستها.
- بعض التعديلات التي قام بها المخرجون السينمائيون على بعض الروايات كانت ملائمة حسب العادات والتقاليد الاجتماعية.
- لقد كانت رواية الشحاذ جوهرة مميزة بالنسبة للرواية الفلسفية ورغم أنني وجدت صعوبة في قراءتها لكنها تحمل الكثير من الرموز الفلسفية وجديرة بدخول عالم السينما.
- عنوان الرواية أوقعني في فهم خاطئ، حيث توقعت أن أقرأ عن متسول للمال يقع في مشاكل عديدة، لكن بعد القراءة ومشاهدة فيلم الشحات وجدته غير فهم الفكرة التي عنت تسولا للدين والعقائد وفراغ روحي وفقر للاستقرار النفسي.
- لا يمكن نكران أهمية السينما للعمل الروائي كون التطور الحالي يجعل من الرواية حبيسة للورق، إذا لم تنتقل للسينما لأن عملية القراءة أو المطالعة أصبحت نادرة.
- السينما سهلت على المشاهد التعرف على العديد من الأعمال الروائية. ختاماً لا أتمنى سوى أن تكون مذكرتي نقطة بداية دراسات مختلفة عن الرواية الفلسفية وعن عالم السينما.
- ولعل ما ورد فيها يكون في خدمة بحوث أخرى ويسهل على الطلبة إيجاد غايتهم فيها.

قائمة المصادر و المراجع:

أ- المصادر:

1 * نجيب محفوظ

26- نجيب محفوظ: حول الادب و الفلسفة، الدار المصرية اللبنانية، ط1، أبريل 2003.

الطريق -دار القلم بيروت- الطبعة الأولى 1972.

2 * نجيب محفوظ

اللص و الكلاب -القاهرة- الطبعة السادسة 1972.

3 * نجيب محفوظ

الشحاذ -القاهرة- الطبعة الثانية 1966.

الشحاذ -بيروت- الطبعة الثانية 1977.

فيلم الشحات للمخرج مصطفى حسام الدين .

ب- المراجع:

أولاً: المراجع العربية

4 * إبراهيم سعدي :

دراسات و مقالات في الرواية : منشورات السهل 2009.

أحمد درويش: تقنيات الفن القصصي عبر الرواي و الحاكي، مكتبة لبنان ناشرون الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، دار نوبار، للطباعة القاهرة، ط1، 1998.

*5 أحمد محمد عطية:

مع نجيب محفوظ، دار الجيل، بيروت، ط2، 1983.

*6 انطوان يوس بطرس:

الادب العربي (تعريفه، أنواعه، مذاهبه)، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس لبنان، ط1، 2011.

*7 إبراهيم السمراي :

اوهام المعاصرة ، دراسة نقدية في مصنفات الشعر العربي المعاصر ، وزارة الثقافة الاردن .

*8 بن عيسى خلفه:

الرواية السينمائية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر.

*9 جورج طرابيشي :

الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية -بيروت- الطبعة الثانية 1973.

الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية -بيروت- الطبعة الثالثة 1980.

*10 حبيب مونسي:

شعرية المشهد في الابداع الادبي، دار العرب للنشر و التوزيع، ط2003.

*11 رجاء النقاش :

أدباء معاصرون -كتاب الهلال- دار الهلال د.ط.

*12 سعيد يقطين:

قضايا الرواية العربية الجديدة الوجود و الحدود ، دار العربية للعلوم ناشرون ، منشورات الختلاف ، دار الأمان ، الرباط ، ط1، 2010 .

13* سيزا قاسم:

نصر حامد أبو زيد، مدخل إلى السيميوطيقا، منشورات عيون، الدار البيضاء ج2،
1987.

14* سامي اليوسف:

مقال في الرواية، دار كنعان دمشق 2002.

15* صالح مفقودة:

أبحاث في الرواية العربية، منشورات المخبر أبحاث في اللغة و الادب، الجزائر،
ط1، 2008.

16* صالح فخري:

قبل نجيب محفوظ و بعده، دراسات في الرواية العربية، دار العربية للعلوم ناشرون،
بيروت، ط1، 2010.

17* طه وادي:

الرواية السياسية، مكتبة لبنان، ناشرون الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان،
بيروت، ط1، 2003.

18* عبد الرحمان ياغي

في الجهود الروائية ما بين سليم البستاني و نجيب محفوظ -المؤسسة العربية
للدراسات و النشر- الطبعة الثانية 1981.

19* عثمان بدري

بناء الشخصيات الرئيسية في روايات نجيب محفوظ -دار الحداثة للطباعة و النشر
و التوزيع- لبنان بيروت 1986.

20* علي الراعي

دراسات في الرواية المصرية -المؤسسة المصرية العامة للتأليف و الطباعة و النشر.

21* علي الشلق

نجيب محفوظ في مجهولة المعلوم -دار المسيرة- بيروت- الطباعة الأولى 1979.

22* علوان ظاهر عبد مسلم:

الخطاب السينمائي من الكلمة إلى الصورة، دار الشؤون الثقافية، بغداد 2005.

23* عبد القادر بن سالم:

السرد و امتداد الحكاية قراءة في نصوص جزائرية و عربية معاصرة، اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2009.

24* عبد القادر شرشال:

تحليل الخطاب السردى و قضايا النص، منشورات دار القدس، وهران الجزائر، ط1، 2009.

25* غالي شكري

المنتقى -دراسة في أدب نجيب محفوظ -دار المعارف بمصر الطبعة الثانية 1969.

26* فيصل الأحمر:

الموسوعة الادبية، دار المعرفة، باب الوادي الجزائر، ط1، ج2، 2009.

27* فيصل دراج:

نجيب محفوظ رائد الرواية العربية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت لبنان، ط1، ج1، فبراير 2012.

28* فاطمة الزهراء محمد السعيد :

الرمزية في أدب نجيب محفوظ -المؤسسة العربية للدراسات و النشر د.ط.

29* محمد عبد المنعم خفاجي:

دراسات في الادب العربي الحديث و مدارسه، مكتبة الازهر القاهرة، ج2، 2007.

30* محمد علي سلامة:

الشخصية الثانوية و دورها في المعمار الروائي عند نجيب محفوظ، دار الوفاء، ط1، 2007.

31*ممدوح محمود حامد:

الرواية و أثرها في النقل الادبي، دار جاليس الزمان للنشر و التوزيع، ط1، 2010.

32* محمد زغلول سلام

دراسات في القصة العربية الحديثة، أصولها و اتجاهاتها و أعلامها شركة الإسكندرية للطباعة و النشر د.ط.

33* مصطفى التواتي

دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهنية (اللس و الكلاب، الطريق، الشحاذ) الدار التونسية للنشر المؤسسة الوطنية للكتاب، أوت 1986.

34* محمد نجم الحق الندوي:

نجيب محفوظ في ضوء نزعاته الادبية، عالم الكتب الحديث ، اريد الأردن ، ط1.

35* نبيل راغب

قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ - دار الكتاب للطباعة و النشر القاهرة
1967.

36* يوسف حسن نوفل

القصة و الرواية بين جيل طه حسين و جيل نجيب محفوظ - القاهرة 1977.

37* يوسف أبو العدوس:

نجيب محفوظ الرؤية الموفق، دار جرير للنشر و التوزيع، ط1، 2005.

ثانيا:المراجع المترجمة

38* ألكسان جان :

الرواية العربية من الكتاب الى الشاشة دراسات و وثائق السينمائية ، دمشق طبعة
واحد 1999 .

39* جورج لوكاتش:

نظرية الرواية، ترجمة الحسين سبحان منشورات التل، مطبعة النجاح الجديدة،
الدار البيضاء، ط1، 1988.

40* جورجس ادول:

تاريخ السينما في العالم، ت/الدكتور إبراهيم الكيلاني و فايزكم نقش، منشورات
عويدات، بيروت، لبنان، ط1، سنة 1968.

41* لندجون ارنتست:

في الفيلم ت/صلاح التهامي، الادارة العامة للثقافة، مطابع شركة الاعلانات الشرقية، 1952.

42* مارسيل مارتن:

اللغة السينمائية، ت/سعد مكاوي، المؤسسة العامة للتأليف و الأنباء و النشر، الدار المصرية للتأليف و الترجمة، د/(ط.ت).

الرسائل:

43* سعد كنان، مراد محبوب/إشراف: د/ناوي كاريما، الخطاب الروائي من المكتوب إلى المرئي-رواية الحب في زمن الكوليرا-لغابرييل غارسيا ماركيز، كلية الادب والفنون جامعة زيان عاشور الجلفة، 2014-2015.

44* طيب مسعدي ، إشراف : د/جازية فرقاني ، د/ فتيحة زاوي ، أفلمة روايات نجيب محفوظ- اللص والكلاب – دراسة تطبيقية كلية الآداب والفنون جامعة أحمد بن بلة بوهران ، 2013-2014،

3-المجلات:

45* جورج زيدان ،مجلة الهلال -العدد يناير 1970 الجزء الأول مركز المجلات الثقافية -بيروت - لبنان.

46* حفصة كوديلزيناكي، من الكتابة إلى الإخراج، جريدة الجبل، عدد 10 من 11، 16 فيفري 1993.

47* محمد العيد تاورته: مجلة العلوم الانسانية، تقنيات اللغة في مجال الرواية الادبية، عدد 21، جوان 2014، قسنطينة، الجزائر.

48* مذكور ثابت ، في علم الجمال السينمائي ، مجلة الفنون ، الهيئة المصرية العامة لتأليف و النشر ، القاهرة عدد 9 ، يونيو 1980 .

49* عبد القادر ترابي ، السيد حسين سيدي ، روايات نجيب محفوظ في ضوء النقد الاجتماعي مع عناية خاصة برواية اولاد حارتنا ، مجلة الإضاءات النقدية ، العدد 13 اذار 2004 .

أ . ب	مقدمة
4	الفصل الأول : الرواية بين النشأة والتطور
4	مفهوم الرواية
10	الرواية عند الغرب
14	نشأة الرواية العربية
18	الدعائم الفنية للرواية
18	السرد
19	الوصف
21	الحوار
23	اتجاهات الرواية
23	الإتجاه الرمئسي
24	الإتجاه الواقعي
25	إعلام الرواية العربية ومشاهيرها
27	الفصل الثاني : من السرد الروائي إلى السرد السينمائي
28	الصورة
28	البدايات الأولى للسينما عند الغرب
40	عند العرب
45	تقنيات السينما
47	علاقة الرواية بالسينما
48	السرد الروائي
50	السرد السينمائي
58	الفصل الثالث : نجيب محفوظ والرواية الفلسفية
59	بداية السينما المصرية
63	معالم من حياة نجيب محفوظ
64	تعليمه و ثقافته

66	مؤلفات نجيب محفوظ الكاملة
70	نجيب محفوظ و الجوائز
70	نجيب في عيون النقاد
73	نجيب محفوظ و كتابة السيناريو
75	أعماله الأدبية و السينمائية
77	التوجه الفلسفي عند نجيب محفوظ
82	صورة البطل في روايات نجيب محفوظ الفلسفية
83	بناء شخصية البطل في روايات محفوظ الفلسفية
84	أهم خصائص البطل في روايات نجيب الفلسفية
86	طبيعة التركيب اللغوي لشخصية البطل
86	وظيفة الحدث في البناء التركيبي للبطل
88	بطاقة فنية لفيلم الشحات
89	ملخص الرواية
92	صورة البطل في رواية الشحاذ
93	عمر الحمزاوي بين القبول والرفض
95	عمر الحمزاوي والصراع
99	عمر الحمزاوي والمصير القلق
101	جدول تفصيلي للشخاذا بين الرواية والفيلم
109	خاتمة
111	قائمة المصادر والمراجع
112	الفهرس